

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI MESTERISKOLA

A festészet a hi-tech-kontextusban

Anyag és információ

DLA értekezés

POP IOAN AUGUSTIN
2003.

Témavezető: Keserü Ilona professor emerita
egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

Előszó	3
I. fejezet. A high-technology-kontextus	10
<i>Érvelés</i>	10
<i>A technohatalom</i>	11
<i>Az információs háború</i>	15
<i>A képipar</i>	21
<i>Hagyományörzés – átmenet</i>	24
II. fejezet. Feed-back a haladás művészetében	30
<i>Feed-back-stratégia a művészet és technológia egyetemességében</i>	30
<i>Erósztól az Abendlandig</i>	32
<i>Információ és nosztalgia</i>	41
<i>Az arctól a techno-ábrázolásig</i>	52
III. fejezet. A hi-tech-kontextus	61
<i>Az új médiák toalettje</i>	61
<i>Az intermediális festészet</i>	67
<i>A festészet tárgyának intertextualitása</i>	69
<i>A hagyományos művészeten át</i>	73
<i>Poézis a technohatalomban</i>	75
IV. fejezet. Anyag és információ	87
<i>Érvek</i>	87
<i>A festészet anyag előtti és utáni gondolat</i>	90
<i>A fikció. Árnyék, tükör, aura. A nosztalgia mint az igazság</i>	
<i>materializálódásának formája</i>	93
<i>Forma–rendezés–poézis</i>	97
Összefoglalás	103
Köszönetnyilvánítás	106
Illusztrációk jegyzéke	107
Curriculum vitae	109
Irodalomjegyzék	111

Előszó

A média hírek újabban mind ugyanazokat a támpontokat kínálják, amikor a kortudatról, (közösségi) világképről esik szó. A globalizmus mítosz, az egyetemes demokratizálódás, a csúcstudományok és -technológiák gyökeres változásai, a világ végét jósolható rémhírek módosítják az objektív megítélés lehetőségét, olyan előrejelzésekhez vezetve, amelyek elkerülhetetlennek látják például a történelem végét, a kultúra befagyasztását és általános ellenőrzését, a művészet halálát és hasonlókat. Mindez a művész pusztá léteire vonatkozó kételyeket is felvet – legalábbis a kollektív tudat szintjén.

A képzőművészetben, ahol az alkotások hagyományos misztikuma, szimbólumrendszere az érzékeny képi világot a „kemény” vizualitás szintjéig hajszolta, a művészi kommunikáció pedig a szociológia és lélektan kommunikációs fogalmait vette kölcsön (brainstorming, feed-back), lassan minden, a festészet lényegére vonatkozó véleményt felül kell vizsgálnunk, legyen bár szó a szimbólumhordozó jellegről avagy a művészet további sorsáról.

Az alkotó képzelet egész tárháza, amely eredetileg a szakrális-archetipusos egység rendszerébe tartozott, és amelynek elemei aztán a (jórészt csak a festészetben használatos) esztétikai komplexitásba és a konnotatív díszítőművészet bonyolult ábráiban bukkantak fel, mára már jelentős mértékben modernizálódott. Technológiai vívmányokkal kísérletező művészek tanulmányozzák a mobilitást, a hatékonyságot vagy a társadalmi és politikai viszonyokat és azok következményeit. Ez már a techno-média művészetének kora.

A változások következményeként számos kísérlet történt a festészet műfaji meghatározására, illetve a létező meghatározás átfogalmazására. A kiállításokon való részvétel ellenére, a bonyolult problémák eredményeképpen az ezredforduló festőjének (tehát a jelen dolgozat szerzőjének is) egy sor kérdéssel kell szembenéznie: mi értelme van még a festészetnek, kinek, kihez szól még

egyáltalán, más szóval a múlté-e már, avagy „fennmarad” az új műfajok köze-pette is, netán új lehetőségekkel gazdagabban tér vissza. Mítikus-vallásos háttérétől, arisztokratikus és ünnepélyes jellegétől megfosztva, a festészet most új egzisztenciális és művészi kritériumoknak kénytelen megfelelni, egyszersmind meg kell birkóznia önnön piacfüggőségével.. Egyszóval a jól nevelt „Beau-art”-nak ama bizonyos „Gestell”-lel kell szembesülnie¹, vagyis hát a kereslet–kínálat összefüggéseivel.

A művész reális időben akarja uralni a hipertechnicizált környezetben születő új eszközöket, ebbeli igyekezete azonban önkéntelenül is szembehelyezi az elméleti szakemberek magatartásformáival. Az ellentétből persze új műfajok születnek. Következésképpen: a jövő esztétikájára vonatkozó feltételezések a festészetet ingoványos talajra helyezik. Csakhogy mivel a művészi alkotás folyamatát teljes egészében a gondolkodás teljesítményei és a technikai felfedezések határozzák meg, ezeknek megfelelően számos eltérő megoldáshoz jutunk. A hagyományos művészetek esetében ilyen megoldást jelent az a humanista gondolatmenet, amely a létezés, a poézis, a szépség stb. lényegét érintő filozófiai kategóriákra hagyatkozik. Az új, szociologizáló, episztemiológiai elméletek természetesen ennek homlokegyenest ellentmondó szempontokat hirdetnek. A korábban már említett ingoványos talaj végső soron maga a művészet. Ebben az összefüggésben a festészet előbb-utóbb epifenoménné bizonyul, a történelem egészének viszonylatában persze.

A dolgozat első része a festészet állítólagos halálát tárgyalja, ez a globalizmus formáinak, a high-technology – high-life viszonynak lenne a következménye. A második részben, a feed-back fogalmának kapcsán a technohatalomra adott válasz az Erósz/Abendland (lételméleti) eszmerendszeréből fakad, az információs háborút az információ/nosztalgia (a kommunikálás) ellenpontoszza, az első fejezetben vázolt képipar pedig a második fejezetben a kép/technokép-elképzelés (képmegjelenítés) viszonyával egészül ki. A feed-back a szociológia fogalomrendszeréből kölcsönzött kifejezés, egy bizonyos

¹ Heidegger, 1994, 147. o.

kommunikálási formát jelent, amely azonban technikai szemszögből is értelmezést nyer (bár valójában mégis az élő szervezet hatásmechanizmusára vonatkozik a legkonkrétabb értelemben). Episztemiológiai szintre emelve nyilván új konnotációkat nyer, így vonatkozhat például akár a kortárs kultúra egészére is.

A csúcstechnológiáknak ellenszegülő ember önnön létét kockáztatja, egzisztenciája kompromittálódik, az ember viszont öntudatos lény, és ennek megfelelően kell reagálnia.ként nyilvánul meg. A kulturális kozmopolitizmus a demokratikus technikai erők, az információháború és a képipar szülötte, de ez egyszersmind elősegíti a művészi alkotást is az új-média területén, aminek a hi-tech csupán egyik szegmense, a high-technology vetülete. A festészet megpróbál hagyományos módon viszonyulni az új művészi univerzum körülményeihez, és ez elbizonytalanítja a művészt, akinek munkásságát a legutóbbi évtizedek elektronikus médiája egyébként is komolyan megkérdőjelezte. A feed-back értelmében a festészet a maga ellentmondásos módján reagál a kontextusra: poézist visz a techno-hatalomba (elfogadva a technika adatait, de közéjük csempészve a költészet igényét).

Az adott körülményeknek megfelelően, a technikával konfliktusban lévő festészet a világ különböző pontjain különféle megnyilvánulási formákat ölt az úgy nevezett „panteistától” (amit a régimódi barbizonizmus és a szakrális felvállalása jellemez) a „visszaszerzőn” át (ahol stilisztikai újításokat, újrafogalmazásokat és ironikus gesztusokat találunk) egészen a „gettósodás” veszélyéig (a találékonyság hiánya a megkésetttség jele). Térbeli koordináták mentén, a hagyományőrző tartományokból indulva a dinamikus nyugatiak felé, felismerhető, hogy a festészet a vizuális művészetek általános problémakörével küszködik. A valóságos kulturális világrendezéseket produkáló átmeneti régiókban a kollektív emlékezet feltámasztása (sok tekintetben a hagyományos műfajokkal karöltve) ellenpontoszza a legújabb technológiák lavináját. A hagyomány/átmenet egyenlet a tér-idő koordináták függvénye.

A kelet-európai festő, aki a hagyomány/átmenetiség metszéspontjában él és alkot, bizonyos „agresszív védelem” hatáskörében, közelmúltban lezajlott

forradalmak térségében, néha kénytelen magába vonulni. Az állandóan változó kulturális beidegződések ellenszelében születő művészi stratégiák olyan elzárkózásra kényszerítik, melyben a reflexió a legkritikusabb értelemben vett szabadgondolkodással váltakozik. A szélsőséges keleti-nyugati hatások, a kuratóriumi projektek, valamint a technika új veszélyeket és új lehetőségeket jelentenek. A globalizáló projektek a makroregionális politikai mutatók és a művészi kifejezőmódok (média/hi-tech) egységesítő-egyetemesítő irányzatait idézik. Mielőtt végképp elveszítené a meccset, a festőnek marad lehetősége megőrizni kontemplatív légkörét, és esélye, hogy rákérdezzen önnön művészi céljára.

Mindezek együttvéve szelektív választ vagy szintézist tételeznek,; vállalva a kockázatot, amely abból az értelmezésből fakad, amelyben még fellelhető a festészet lényege, ugyanakkor az én művészsorsomat is igazolja. Helytől, időtől és művészi célkitűzésektől függetlenül, alkotásaiban minden művész ellenőrizhetően medítál saját, végesre szabott idejéről és a létezésről általában. Az önértékelést viszont mindig hosszú és nehéz vajúdas előzi meg, művészi célkitűzéseinek megtervezése és a megvalósítás stratégiáinak kidolgozása, természetesen a maximális egzisztenciális kvóta szerint!

Ugyanezen értékítélet szerint a festészet a létezés szükségszerű tükrözése. A probléma viszont abból adódik, hogy a művészet már megszűnt körülményt tükröz, egy olyan ember lelkét, aki azóta túllépett önmaga prehisztorikus voltán. A festészet nem vethető össze az új média megnyilvánulásaival, avagy a „rentabilizálódással”, mivel ezek egyetemes *valóság-mint-technoművészet*.szintjén tételeződnek. A jelenség a túlhajtott gépesítésben megnyilvánuló haladás fogalomköréhez tartozik. Míg a festészet az időtlenné válás titkát feszegeti, egyre időszerűtlenebbé válik, legalábbis az új média kifejezőmódjaival szembesülve. Ezeknek ugyanis sikerül megteremteniük az optimális viszonyt a valóságot felfogó-értelmező reakció és a felfogáspszichológia között. Ilyen értelemben a művészet hagyománya technológiai hagyománnyá vedlik. A festészet csakúgy, mint az új média korai

megnyilvánulásai, köztes formának bizonyul a radikális *hi-tech*-hez viszonyítva, mivel az utóbbi elutasít minden egységes struktúrát a művészi megnyilvánuláson belül.

Ez már a „hi-tech mint eszközrendszer”² világa. Lényegében a high-tech címszó sokkal árnyaltabb utalásokat hordoz: a globalizmus értelmezése a high-technology – az új médiumok hatásmechanizmusa pedig csupán a kísérleti, kihívó jellegre vonatkozik. Az általánosan elterjedt technika világában a műszaki teljesítmény eszközeinek a művészetből való kitiltása mindaddig obskurantizmust jelent, amíg ezek egyrészt serkentik a művek megjelenését, egyidejűleg közvetítve és idézve a szellemi szférát, másrészt viszont ha az üzenetet csak ezen eszközök által tudjuk közvetíteni, az egy újfajta miszticizmus előítéleteit idézheti ránk, melyben maga a festészet semmisülne meg. Elvileg minél újabb egy eszköz, annál kihívóbb és csábítóbb, a régi kiszorítását célozván, hiszen minden újdonság az új kontextusok elfoglalására, vagy ha kell, azok megalkotására tör. Ha a hi-tech győzedelmeskedik, az jelentős kihívás a festészet számára, és minél fenyegetőbb maga az eszköz, annál inkább megköveteli a kontextuális viszonyrendszert, ami a kihívásnak megfelelően.

Ha arra a kérdésre, hogy „milyen céljai és esélyei vannak ma a festészetnek?” a válasz „a legfejlettebb technika” berkeiben keresendő, akkor el kell különíteni azt, ami valóban fejlett a technikában attól, ami hanyatlást jelent. Hol szolgálja a létet és hol veszélyezteti azt – ez a kérdés lényege. A spekulatív feed-back, a „poézis a techno-hatalomban” kifejezés a festészet rejtett technikaellenességét hivatott jelezni, illetve azt a módot, ahogy mindez mégis megjelenik a festészetben, a történelmi és technikai változások tükréként.

„A fejlett technika” kettősségére utal, hogy teljesítményközpontú és így meg kell találni benne azt a lényeges alapjellemezőt, ami az alkotást/teremtést segíti elő; a mulékony anyagságnak örök érvényűvé lényegülésében pedig tanulmányozni kell, hogy a technika fejlettsége elősegíti-e a végtelen és abszolútum tükrözését, valamint hogy a tudás milyen szerepet játszik ebben.

A fejlődés és a hanyatlás azonosítható. Kiolvasható az eszközökből, a munkamódszerekből, de megtaláljuk nyomaikat az anyagban és az információban, a festészetben és az új médiumokban, mivelhogy ezek hivatottak felmérni, mi a rendkívüli és mi az, ami csak elszabadult az ellenőrzés alól. Minden esetben van, ami megmarad és van, ami elvész a technika fejlődése során. Ami elmúlt, újjászülethet a művészetekben, a festészetet beleértve (a létezés–kommunikálás–képzelet összefüggésben). Itt a technika viszonylag stabil közvetítőszereppel bír.

Ha a technikát egyetlen kommunikációs formára próbáljuk korlátozni, könnyen zsákutcába jutunk, függetlenül attól, hogy a festésze-tről vagy a hi-tech-ről beszélünk. A központi problémakör az egzisztenciális kérdésekre vonatkozik, de az embert hamarosan megkísérti a megszokás és a kényelem. A technikai fejlettségével kapcsolatos bármilyen vélemény az embernek a körülményekkel szembeni magatartásából indul ki. Minden körülmény eléri egy adott ponton a maximális ellenállásának határát, eljut kifejezési eszköztárának válságáig. Vagyis egy adott pillanatban elkerülhetetlenné válik az eszköztár és a kontextus összeomlása. A technika fejlettsége nem talál egyértelmű pozitív fogadtatásra, ha nem társul titkos értelmezhetőséggel, az érem túloldalának felvállalhatóságával, eszközök megszelídült kezelhetőségével stb.

A festészet alapkritériumait a körülmények függvényében újra kell fogalmazni, mert lehet, hogy bizonyos kontextus szerves részeként hatnak, de az is lehet, hogy elszakadnak attól. A kezdeti kultúra – természet összefüggés később kultúra–technika-viszonnyá lényegül át. A korai modernizmus az anyag–tett–ábrázolás képletével dolgozott, a posztmodern kor a tudomány–technika–kommunikáció struktúrát magyarázza. Az anyag–technika–nosztalgia hármasa átértelmeződik a művekben, az anyag–közvetítő médium és információ kritériumainak megfelelően. Az anyag és az információ a technikai hagyomány és a szociologizáló elméletek kontextusában született válaszlehetőségeket fogja össze. Az anyagiság formákba szerveződését az eszme lényegi mátrixa, az abban

² Tillman, 2002, 28, o.

uralkodó elvek irányítják, szabják meg, mi az, ami materializálódik avagy dematerializálódik. Az információk világának alapja pedig az információ, a formába, kommunikációs egységekbe kódolt üzenet, amit a nosztalgia, poézis, szerelem hív életre.. Íme a festészet és a festő, az egyetemes reform ciklikus örvényrendszerébe: dobva.

I. fejezet. A high-technology kontextusa

„Bolondok és szélhámosok világában a legbátrabb és legnonkonformistább tett, ha megmaradsz »normális embernek«! Mindenképp létezik viszont egy olyan veszély, aminek tekintetében nem maradtunk el a Nyugattól: ez az önazonosság elvesztésére, az igazi gyökerek feledésére vonatkozik. A folyamat Nyugaton lassúbb ugyan, de a támadások alattomosabbak: ez a veszély brutálisan és elháríthatatlanul fenyegeti a világot.”

(Bernea, 1990, 79. o.)

Érvelés

Tillmann (2002) értelmezésében a technikát a művészi alkotás kulcsának tekintve megtudhatjuk, hogy „a technológiának itt kettős jelentése van: ezek szerint a *hi-tech* a művek megjelenési feltételeit és eszköztárát adja, és így olyannyira a művek részévé vált, hogy azok nélküle nem létezhetnének.”³ A neoantropológus Karnoouh (2001) szempontjából ugyanaz a *hi-tech* „technikát és sorsszerűséget tételez”⁴; a művészetet a társadalom határozza meg – a „*socius*”⁵, amely viszont a modern forradalmak függvénye, ezek pedig maguknak a forradalmaknak az intenzívebbé tételét célozzák. „Céljuk, hogy még inkább gyökértelenné tegyék az embereket, hogy szétrombolják a meglévő dolgokat, melyeket a tudományos megismerés már archaikusnak, tehát túlhaladottnak, »a történelem szemétkosarába« valóknak tekintett. [...] olyan naiv vagy cinikus nézeteknek megfelelően, melyek figyelmen kívül hagyják a rossz és a jó lehetőségek létét.”⁶ Ez a *hi-tech* nem a művészet, hanem a *globalizált világ* tartozéka.

A hasonló, egymással szembenálló lehetőségekről már előzőleg úgy beszéltek mint „köröskörül egyaránt fellelhető derűről és elborzasztóról”.⁷ Ám az állandóan ugrásra kész szorongás, amelyre Søren Kierkegaard (1996) utal (az egyént körülvevő

³ Tillman, 2002, 28. o.

⁴ Karnoouh, 2001, 149-175. o.

⁵ Uo., 7. o.

⁶ Uo., 155. o.

⁷ Kierkegaard, 1996, 205. o.

és védő vallásos hit révén) figyelmeztette is a 20. század hipertechnicizált társadalmától még távol eső embert. „Alkudozhatsz”⁸ – ez a gondolat akkor még beláthatatlanul távolinak és merőben reflexívnek tűnt, mára meg már lassan kikopik az emberek életéből., már csak azért is, mert az egyén teljesen elvegyült a globalizmus társadalmi corpusában. Most, gyakorlati megfogalmazásban az embert valósággal satuba fogják a modern „szentháromság” – *tudomány-technika-tőke* – szabályai⁹, megnyomorítják az új valóság normatívái, melyeket a *törvénykezés – gazdaság – fejlett technológia* még perverzebb képlete ideologizál és lát el eszmei töltettel. Ez a fajta megszorítás sokkal átfogóbb a heideggeri „Gestell” fogalmánál és a hi-tech is szokatlan jelentéssel gazdagodik általa: ez már az egyenesben megélt *high-life*. A monokultúra monopóliuma és ősbirodalma születik meg így, azaz a *high-technology*, a globalizmus kifejezője. A művészet, hogy fennmaradhasson, kénytelen beleolvadni a hi-tech, illetve a high-technology, high-life világába.

A technohatalom

A szókimondó létezés. Nem kell föltétlenül az amerikai típusú kontraszelekció hívének lenni, és azt sem kell kívülről fűjni, hogy a globalizmus egyfajta amerikanizált kommunizmus, az ember anélkül is észreveszi előbb-utóbb, hogy a McDonald’s-lánc átalakult a McWorld-féle politikai hatalom hálózatává, amely ezer más hálózatot befolyásol így vagy úgy, és ezeregyszeresen fon körül mindannyiunkat láthatatlan rácsaival, bárhol is élnénk szerte e világon.

Ha *Toffler* (1973) a hatvanas években a gazdaságpolitika és a technikai hatalom területéről gyűjtött adatokat ahhoz a jövősokkhoz, amely alig három évtized után be is következett, ugyanaz a szerző most a hatalom, gazdagság és erőszak távlatából vetíti elénk a valóságot – *Power-shift*, a mozgásba jött hatalom (1996) –, megfeledkezve a művészetek *kleenex-éről*¹⁰, mivel már úgymint javában zajlik a művészetek törlése a rafinált ipari termékek szintjén. A *free enterprise*¹¹,

⁸ Uo., 204. o.

⁹ *Dan*, 1999, 30. o.

¹⁰ *Toffler*, 1973, 195. o.

¹¹ Uo., 7. o.

businessopia¹², a nem-folytonosság gazdasága¹³, az I.B.M. – International Business Machine (amit úgy fordítottak, hogy Y've been moved – vagyis elmozdítottak)¹⁴ fogalmak átkerültek már a mindennapi élet szóhasználatába. A „brain-drain” kifejezés¹⁵ a munkahelyet kereső emberek rendezetlen mozgását az atomok mozgásával azonosítja, amíg viszont az atom kikerült a górcső alól, az egyén egyszerű atommá, pusztá kísérleti alannyá degradálódott.

Az ember életét döntően befolyásolják a technológia világának elemei, a számítástechnikától a nukleáris energiáig, a fejlett és az elmaradott társadalmak közti konfliktustól az egyéneket idegbeteggé, depresszióssá tevő, folytonos migrációs hullámokkal küzdő megapoliszok demográfiai robbanásáig. Egy olyan technológiáról van szó, amelyik az élet ikonjait nagyáruházak polcain keresi, a mára már eltűnt tegnapi, ami a hordozható játszóterek, az alighogy megérkező, máris továbbálló ember egyre változó képével ábrázolható a legtalálóbban. Az élet a techno-lét mutánsává silányult: „az emberi egyedek változásának és lélektanának szociológiai elméleteit igazolva”.¹⁶ A szociotechnika kontextusában a sokk jelképesen társítható azzal a véleménnyel, amit *Toffler* a szociológus *Lawrence Shumt*ól vett át. Utóbbi a következőket mondja: „egy ugyanolyan traumatizáló időszakot élünk, amelyet az ősi, ember előtti lények éltek meg, a tengeri lények stádiumától a szárazföldiekig [...], akik alkalmazkodni tudnak, megteszik majd. Akiknek ez nem sikerül, vagy továbbélnék úgy-ahogy, egy alacsonyabb fejlődési szinten, vagy elpusztulnak, miután partra vetették őket a hullámok.”¹⁷

Egy évezredes válságban két-három évtized nem számít, annál kevésbé, mert a krisztusi fordulat után nem történt semmi hasonlóan fontos esemény, ám amikor a válság már az egyszerű embertől a kutatóig mindenki obszesszív állapotot váltott ki, ha évente vagy akár havonta születne egy-egy olyan felfedezés, amely felváltsa, helyettesítse az őt közvetlenül megelőzőt, az emberi tudat egész biztosan apokaliptikus léptékű kataklizmát szenvedne. A mai valóság közepette egy

¹² Uo., 8. o.

¹³ Uo., 67. o.

¹⁴ Uo., 91. o.

¹⁵ Uo., 92. o.

¹⁶ Uo., 321-325. o.

Kierkegaard, a jó tanítója, vagy a szép fogalmának hirdetője, már mindenképpen a múlté. Mikor *Beuys* a mamutcsontvázat *Kunst=Kapital* névre keresztelte¹⁸, mintegy jelezte a világ (az élet) felé, hogy a létezés, beleértve a művészetet, már visszavonhatatlanul a tőkésedés útjára lépett. Így már nem tűnik képtelenségnek az az elmélet, hogy a festészet kapitulált, hogy az erkölcs-környezetvédelem-mesterség csupán természetes szakosodást jelent, és aligha versenyezhet a diadalmas törvénykezés–gazdaság–technológia kapcsolat képletével. Következésképpen bemérhetetlen távolságra kerültünk az eredeti igaz-jó-szép triáztól. Mindez, a high-technology, a belőle táplálkozó high-life, meg annak összes teljesítménye nem jutott legalább odáig, hogy bár az éhínségeket felszámolja (!).

Az évezredek-emésztette mamutot ma újraemésztik a mindenféle kísérletek és a biotechnológia. A lépes mézet laboratóriumok boszorkánykonyháiban kotyvasztják ki, a mezőgazdaság pedig az agyonműtrágyázott föld agóniájából él. Logikailag folytatva a sort: az etnikum méricskélhető, osztható-szorozható adathalmazként, legjobb esetben pedig anekdotakincs forrásaként értéklődik. A technológia bekebelezett mindent, élő, élettelen egyaránt. Folyik a kultúrátlanítás, minden lehetséges szinten és címszó alatt, a sportszellem pedig, amely valaha a költőiség ikertestvére volt, ma egy olyan technikai istenségnek hódol, amely a kalória-fogyasztását és a profitnövekedését méri. Az AIDS és Csernobil egyszerű statisztikai adatok a halállistákon. A halál misztériumát hideg tárgyilagossággal figyeli, tanulmányozza és egyszerűen az életfunkciók megszűnésével magyarázza a tudomány, az élet viszont színező anyaggal dúsított műitalok reklámszíntere, piaca, aligha számít másnak. Az igazság az, hogy az új aranyborjút konvertibilis valutának hívják. Mikor az emberi agy egy chiprendszerrel simán betáplálható az informatikai hálózatba¹⁹, a gésebészet, a neurobiológia és a számítástechnika nagyon könnyen megváltoztathatják az egyéni sajátosságokat²⁰. A Dolly bárány példája szerint sor kerül az emberi klónra is (hol van már a Bárány jelképe...), a tegnap szent

¹⁷ Uo., 311. o.

¹⁸ *Karnoouh*, 2001, 147.o.

¹⁹ Uo., 162. o.

²⁰ Uo., 168. o.

szimbólumai mára fétisekké, bálványokká lesznek, a giccsel sincs semmi gond, ha már a turisták ezt fizetik meg.

Miután a heideggeri Gestell egy kiállított (s mint olyan, megvásárolható) DNS-képlet szintjére csökkent, miután a világháborúk, majd a modern és posztmodern művészetek mindent ledöntöttek vagy legalábbis átértelmeztek, a festészet is lassan már a múltba süllyed, vagy legfeljebb díszítőfunkciójú ipari termékké vedlik. Miután a létezésen eluralkodott a technika, miután már az esztétika legfeljebb holmi szociologizáló előadásokban él tovább, a múzsákra sincs semmi szükség.

A hatalom technológiája. A power-shift korszakban a hatalom értékei a hatalmi tényezők sakkjátszmáiból születnek, mint például a manipulált forradalmak esetében. Az eredetileg filozofikus reflexiókból származó művészet ma politikai stratégiák és – úgy tűnik – egy ontológiai „underground” eredménye: rendezés, gazdagság és erőszak.

A politikai változások, fordulatok és emberi lét feszültsége olyan álcázott politikai tünetsoportok hatásmechanizmusából adódik, mint amilyen a „láthatatlan párt”²¹, a bürokratizált bürokrácia, az ellenőrző egységek felcserélésével módosított működési elvek vezérlőpultja vagy a célirány módosítása (a kommunista párt valamelyik székházából egy számítógéptechnológiákat forgalmazó nemzetközi konszern fiókja lett).²² Eszközeik közé tartoznak a technológiai túlhajtások, banklicitek, törvényhozásbeli agitációk, programok újratervezése, népszerű hírek és rémhírek terjesztése stb. A csúcstechnológiákat birtokló hatalmi tényezők a lakosságot megfosztották eredeti, történelmi szempontok függvényében értelmezett önazonosságtudatától, fogyasztó közönséggé alakítva a népet, a közönség pedig a világszínvonalon ellenőrizhető technikai demokrácia szolgálatába szegődött. A figyelem gazdaságosnak számít, valójában a legfontosabb, és ennek megfelelően fizetett érték: a világháló használójának hűségéért „cookie” jár.²³ A hatalom zsoldosait illetően *Karnoouh* (2000) azt mondja, hogy „előre meg lehet jósolni az új típusú

²¹ *Toffler*, 1996, 258. o.

²² *Karnoouh*, 2000, 58.o.

²³ *Dan*, 1999, 38. o.

harcosokat, a világháló hackereit vagy az ebből a fejlődésből kitermelődő kutatókat. A *technohatalom* nem új földrészek vagy tengerek felkutatásával foglalatoskodik, hanem informatikai programoknak és ellenprogramoknak a kifejlesztésével, enzim-, baktérium- és vírusmolekulák kezelésével.”²⁴

Az információs háború

A hirosimai festő. A művészet nem válhat valós értékű tényezővé ott, ahol az emberek közötti hétköznapi kommunikáció napról napra bonyolultabb feladatot jelent. Ha képzeletben egymás mellé akarnánk ültetni a fiatalság és öröklét bájitalát kotyvasztó alkimistát azzal a festővel, aki a technikai és tudományos teljesítményközpontúság egyre inkább elszabaduló poklában a tájat próbálja megfesteni, az ő párbeszédkísérleteik adnák a képtelen (abszurd) kommunikáció igazi modelljét. Éppen az a közös bennük, hogy egyformán képtelenek közvetlenül, érzékenyen, értelmesen kommunikálni. Bizonyos „feneketlen mélység” nyílik itt előttünk: szavak nélkül maradsz a gyerek, a bolond és az ősember rajzait nézve, de nem bírsz megszólalni Hirosima láttán. (Nem egészen ugyanaz ám!) A fikció naplementéje nyomán vaksötétbe jut a percepció meg a kommunikáció.

A fikció, a kommunikáció és a percepció fogalmai viszonylag messze esnek egymástól, így ritkán tudjuk megfejteni az egész üzenetet. Hirosima esetében a percepció egyszerűen megsemmisül, a (sokk)hatás lehetetlenné teszi a kommunikációt, a klasszikus festészet esetében viszont minden az elképzelés-érzekeles szintjén zajlik, a metafora beleolvad a mondanivalóba – mi pedig továbbra sem a hamvakon vagy a festett képeken lépdelünk keresztül, hanem a túlhaladott információkon. A rövid távú kommunikáció kedvéért megöljük az információt és a metaforákat. A beszéd és a gondolkodás rövidre zárt áramköreiben emlékezés, költői meglátás egyaránt kiég.

Egy olyan világban, amelyet megfertőzött a sebességváltások örülete, nyavalygunk a kommunikáció problémái fölött, de megfélekedzünk az érzékenységről, recepcióról, számunkra már a metaforáknak is köznapi jelentésük

²⁴ Karnoouh, 2001, 158. o.

lett, az információhajszában pedig mindenekelőtt az információ számít. Persze csupán egyetlen pillanatig számít az is. A híradás-technológia új és új friss híreket szállít, ezért a világgal való kapcsolatunk mindössze erre korlátozódik. A fejlett technológia értelmében a festészet is egyfajta információ (ha olyan is, mint Hirosima – kiégett).

Az információ és kommunikálás fogalmai még nem igazán otthonosak a festészet szókincsében, vagy ha mégis, akkor csak attól a pillanattól kezdve, amikor a festészet elkötelezte magát a technikai szocializációs rendszer szolgálatában. Mindez persze forradalmi ötlethez vezet. A technika ugyanis merőben idegen a hagyományos festészet számára és semmi közös vonása nincs az esztétikai morállal, hacsak nem a szigorúan információs morállal, mintha valamely festményt pusztán aszerint ítélnénk meg, hogy absztrakt vagy ilyen vagy olyan, más szóval, mintha a történelemhez úgy viszonyulnánk, mint egy közönséges adatbankhoz. Az a tény, hogy az esztétikai amoralitás vagy semlegesség beleolvasztja a fikciót az információtömkelegbe és a szellem (egyébként előre láthatóan) meghajlik az adatáramlás súlya alatt, oda vezet, hogy a művészet, a festészet eléri önnön lehetséges határait, és épp a művészi teremtő aktus váltja ki az információs háborút.

Lényegében a határvonal a véget jelenti, egy elvadult állapotot, mivel nem kínál semmiféle lehetőséget és nem is képes önnön lényegét meghaladni. Az állatvilág és az elektronika berkei sokban hasonlítanak egymásra Minden kibocsátás-recepció- elvű kommunikációs forma olyan, mint egy vadászat. Tegyük fel, hogy az emlékezet hiánya, az adatok törlése mínusz jegyű, a térfoglalás stratégiai húzásai (felsőbbrendű világháló feltalálása) meg plusz előjelűek. A kettőt fizikailag elválasztó bármilyen nagy távolság lényegtelenné válik, a határt csak a fogyasztási vágy szabja meg, az információéhség, ami élő prédát keres magának. És ez nem metafora. Mivel a „túlsó partra” való információátvitel eszközeként született metaforát felzabálta a „húsfaló élő elektronika”, Hirosima már csak egy információ és semmi több.

Az információ fogalmának túlméretezett jelentőséget tulajdonítanak, amikor titkos kódok feltörése juttat hozzá, a közös érzékelés szintjén viszont alig több mint egy érzelmi viszony. A múltbéli írástudatlanhoz és a világháló manipulálta tömeghez

képest egyaránt csodabogárnak tűnik az olvasó Szent Ambrus²⁵, ahogy silabizálja a betűket. A bálványimádás veszélyeire figyelmeztető zsidó próféták magatartását²⁶ úgy kell értelmeznünk, hogy ezek hibásan azonosították az információt az ember–bálvány képletében, viszont helyesen ismerték fel az információ szerepét az ember–transzcendens viszonyban. Az ábrázolt személyek (valódi kémekhez méltóan) ijesztő méreteket idéztek, információik pedig tág és nem teljesen igaztalan értelmezést nyertek. Ugyanúgy, ahogy az egyszerű ember az általa megszokott tárgyakhoz viszonyítva informálódik, úgy a rendkívüli, a különleges a számunkra látatlanban informálódik-kommunikál. Valószínűnek tűnik, hogy mindig is létezett az információknak és a kommunikálásnak egyfajta háborúja, mindig is szembenálltak egymással a titkos kódok tudói meg az ezeket nem ismerők.

Nem kevésbé igaz, hogy a titkos információ mindig csak a dekódolás révén válik hozzáférhetővé, egy bizonyos külső héjrendszer lehámozása és a megfelelő egyenletek vagy képletek felállítása után: fikció/üzenet, titok/demitizálás, metafora/percepció, burkolt ellenállás/reveláció stb. Az információötvözethez a kódokat feltörve juthatsz hozzá. Akiknek ez sikerül, azok a próféták, az alkimisták, a feltalálók és a festők, kulcsuk pedig a reveláció, az invokáció, a találékonyság, az ihlet. Az információháborúk a kezdetektől a posztmodernig, legtávolabbi őseinktől mindmáig kozmikusak és világméretűek, de mindenekelőtt korszakalkotóak voltak. Nem téveszthetjük szem elől azonban, hogy a jelek szerint a feltaláló és a találékonyság egyre inkább kiszorítja a festőt és az ihletet. Az információ a múzeumba száműzött IKONt helyettesítő pótikon. A festészet törékeny fikciót jelenít meg. Illékony, mint a halott Hiroshima hamvai...

Info-war – információháború. A mítoszról a posztmodernbe ívelő ugrást a fantasztikumnak a techno-logikussal való helyettesítése tette lehetővé, a science-fiction-t pedig a tudomány és a technika határozza meg.²⁷ A változás látható ma már a transzhisztorikus távlatoknak köszönhetően, de nem volt feltűnő a megjelenés

²⁵ Toffler, 1996, 91. o.

²⁶ Flusser, 2000, 30. o.

²⁷ Hornyk, 2000, 46.o.

pillanatában: így történt az ideogrammal, az ábécével, a zéró pillanat kutatásával, majd pedig a számítógéppel. Mindnek volt egy titokzatos és fantasztikus aurája.

Van valami érdekes furcsaság abban, ahogy félreismerjük, nem értjük az információk technikáját. Elég, ha arra gondolunk, hogy ami tegnap az olvasás volt, azt ma dekódolásnak hívják, illetve ami tegnap az írás volt, ma az információk fel- és letöltése a világhálóba vagy -ból, a tegnapi a számolást a kódok feltörése, az információlopás helyettesítette, amelynek alapján át lehet alakítani a gazdaságokat és a vállalatokat. A gazdasági know-how²⁸ nem csupán azt jelenti: „tudom, hogyan”, hanem árnyalt fordításban: tudom, hogy lehet gyorsan, azonnal, titkosan és csak az általam ismert fogásokkal csinálni (ez már a pénzgazdálkodás világa).

A jobbára a bőséget célzó megismerés, adatbázisok, információk az információstruktúrákban rejlnek: elméletek átszervezése, egymásra épülő feltételezések, kettős értelmű és felderíthetetlen analógiák adják a gazdasági siker alapját. Ma már a know-how leple alatt történnek az információmódosítások, a gazdasági titkok frissítését szolgáló kódfeltörések, de más kódokba való belépések is (például a szavazásokkor), illetve a kémelhárító vadászatok stb. Mindez az *ellenkommunikációs* háború szolgálatába állított információs technika misztikuma: „a jelképeken túli, szuperszimbolikus gazdasági növekedést a társadalom ismerettárának mai gigantikus lendületű és nagyságrendű megdöntése magyarázza, nem a számítógépek fejlődése vagy az egyszerű pénzügyi manipuláció.”²⁹ A jelkép fölötti, a szuperszimbolikus az információn fölötti-túli világ terméke és a kódosítások világában vívja háborúit.

A globális és intézményszintű információáramlás hasonlít valamelyest a brainstorming folyamatához, meglepetéseihez. Akárcsak a biliárdban, az ütések nem egyenesen, közvetlenül célzottak, hanem álcázottak, véletlenszerűeknek tűnnek, mivel a testület rejtett ügyosztályain hatnak, az információt behozók, a piaccal együttműködők és az „utazó ügynökök” ténykedésétől függően. Számos kategóriát különíthetünk így el, vagyis az „out-in-ereket, az in-out-ereket és reléembereket”.³⁰

²⁸ Toffler, 1996, 91. o.

²⁹ Uo., 161. o.

³⁰ Uo., 161. o.

Mindegyik mestere az adatok kódrendszerének, szakembere az információknak, vagyis egyidejűleg és egyszemélyben vadász és üzött vad. Az érdeklődések láthatatlan hálózatában óriási *info-war* zajlik.³¹ Mindnyájunk létét meghatározza, úgy lépkedünk benne a halott információkon, mint a „Volt egyszer egy Hiroshima” örökösei, mivel csak akkor élvezhetünk valamit is a kommunikáció áldásaiból, ha olyan elkötelezett értelmiségiek vagyunk, mint a jelkép fölöttiség, szuperszimbólumok világában ügyködő hackerek. (!)

A művészt gyakorlatilag az *info-war* piac manipulálja. Ez egy igen rafinált vásárrendszer kereteiben működik, a galériák ügynökeiből, az eladhatóság és a meghirdetett információ üzleti értéke iránt érdeklődő, széles körű menedzseri réteg ellenőrzése alatt. Nem túl okos dolog a művész részéről a tőzsdefarkasok és a hackereket alkalmazók közé keveredni: aligha lehetne ott több mint afféle pojáca, egy metaforikus leleplező. Minél inkább leleplező, annál könnyebben manipulálják a piac szabályai. A maga idejében *Rembrandt* azzal okozott kellemetlenséget, hogy felcserélte az Éjszakai őrjárat figuráinak szerepét, *Jeff Koons* viszont, az áruba bocsátott szexet ironizálva, maga lett a kereskedelmi manipulálás egyik tárgya. Míg az előbbi nyilván metaforikus jellegű, a másik esetben inkább pénzen hizlalt információról van szó.

A kelet-európai (román) festő számára az információ és a kommunikáció problémaköre elvontabb a metaforáénál, mivel utóbbi közelebb van a fikcióhoz, mint a társadalmi és technikai valósághoz. Nem létezik természetes kapcsolat a jelkép fölötti, szuperszimbolikus gazdaság, a komputerférgék és a metaforaköltészet között, de ezeknek (akár erőltetett) társítása egyidejűleg segíti elő nemcsak a kényelmi szempontok és a festő előítéleteinek problémafelvetését, de az összefüggések tanulmányozását is. Itt talán megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy *Kieffer*, a német festő a náci propaganda gerjesztette rossznak az in-out-erje. Ezt a gondolatot a *Wieder der Weltwechtheit die Hermann's Schlacht – Íme a világ örülete, Hermann csatája* – című képe indokolja. *Beuys* a marxista materializmus és a művészetként, kreativitásként értelmezett társadalmi plaszticitás közti adóvevő szerepét játssza, példa

³¹ Uo., 32. o.

erre A berlini Karl Marx tér sepregetése május elsején című performance, *Bill Viola* pedig egy out-in-er, az információ és idő közti közvetítés folyamatában, a *The quintet of the unseen – A láthatatlan kvintett* – című videofestményével. Mindhármuknál megfigyelhető egyfajta menekülés az információ elöl, illetve az információ metaforizálásának kísérlete.

Hirosima és Auschwitz után az idő kaotikussá, információkkal terheltté vált. A cselekvés pillanata, a festészet zéró pillanatának kutatása a festő alapfeladata (egyébként ő maga az informatizált világhoz mért zéró). A festő nehezen birkózik meg önnön létfeltételeivel, mivel úgy érzi, hogy beszorult valahová az info-war és a copyright rácsai közé, s ezeken áthatolni nehezebb, mint a berlini falon vagy a men-hírek gránitján.

A festészet kommunikáció-utópiája. A festészet kommunikációs problémája nagyjából felderítetlen marad az információs kontextus következtében. Kár, hogy a kommunikáció kutatása nem sorolható be az egyezményes technika-metafora viszony tanulmányozásába. A távbeszélést, táviratozást, a morzét, éppúgy mint a szépséget, az érzékenységet, a költőiséget már rég bekebelezte az információs terület, át- meg átjárva a világon minden élő és élettelen. Szakszóval: a kommunikáció egyenesen személyhez szól, mondhatni egyfajta áldozatbemutató, melynek következménye a megszentelt, „vizuális vasárnap”.

A kommunikáció virtuális, amikor titkos kódokhoz, hermetikus tudáshoz kapcsolódik, a festészet ezzel szemben megjelenít, láthatóvá tesz. Az információs háborúban a kommunikáció az információ szivárgását tételezi. Következésképpen ma a festészet pusztán létét is csak a fikció–metafora viszony rövidzárlata igazolhatja, valamint az a tény, hogy a művészet nem tud lemondani a “szellemiség” igényéről. Mintha a festőnek és a festészetnek csak a „Hirosima-látószögben” volna helye, vagy mintha a festészet volna az áthidaló megoldás a tudat és a skizofrén valóság közti konfliktusban.

Köztudott, hogy az információ helye ott van, ahonnan a nevét kapta, vagyis a technicizált társadalomban. Így lett mibőlölünk is a kommunikációs világban elszigetelt információs tárgy, így torzult a természetes kommunikálásunk természetellenessé. A kimondott szó jelentést vált, mire a hallgatóig jut, a

performance-ra szükség van, ám némaságában védtelennek bizonyul az információs támadással szemben. A tettet a kielégítetlenség és a lázadás igazolja, és úgy tűnik, egyre inkább kezd hasonlítani a falon lógó képhez. Ott, Hirosimában még olvad a vas, tűnőben az élet, de erről mi itt valahogy úgy veszünk tudomást, mintha egyszerű információ lenne, semi több.

A festészet kommunikációs szerepe elvész valahol a történelmen túli ködökben, hogy ma visszatérjen egy reverzibilis feed-back időívben: végigvonul a fikciótól a megismerésig, a száraz információtól a nosztalgiáig, illetve nosztalgiaigényig vezető hosszú úton. Ha a kifejezéstől az információig csak a képzelgés/science-fiction-kitérőn át lehet eljutni, a végeredménynek mindenképpen utopikusnak, kreatívnak kellene lennie. Ha azt mondjuk, hogy „a festmény egy olyan vibráló felület, amelyet képelemek alkotnak”, akkor ez csak egy mondat, nem prófécia: abból az igényből fakad, hogy a metafora rögzüljön és hasson ránk valahogy. Az információs háború könyörtelen világában a festészet utópiája valahol a hősiesség és a kompromisszum között helyezkedik el, a nem-verbális kudarc és a preformális kifejezés idősíkjain túl, az emberközi kapcsolatok informatizálódásán innen. A hirosimai festmény a modern ember történelmének, egyszersmin végzetének tükre

A képipar

Az egymillió karátos limuzin. A gépkocsi időszerűvé tette a technicizált társadalmakban és az átmeneti létben szociológiai szempontból igazolt újkori népvándorlást. A pubertáskor lélektana és a szabadság romantikus jelképisége „a képesítés jeleire” utal.³² A gépkocsi majdhogynem metafizikus képzeteket támaszt a tudatalatti mélyebb rétegeiben, ahol a mitológiai Ikarosz repülésvágyát idézi. A teljesítményközpontúság feltételei között egy fényűző limuzin egyidejűleg jelenti a pénzbeli és az axiológiai értékrendet, már-már az elérhetetlenség és a művészi fogalmát célozva meg, és annak a tökélynek a képét öltve, amelyben az egyszerű halandó fel szeretne olvadni, leginkább ahhoz a hajdani vágyhoz hasonlóan, hogy a

³² Toffler, 1973, 95. o.

Szűzanya keblén pihenjen. Egy kelet-európai tárlat megnyitásán a limuzin képe felmagasztosítja a kiállításrendezést, a „felkentség” szentségét tulajdonítva neki. Ezen a forgatókönyvön túlmenően felvetődik a külső kép vonzerejének kérdése, vagyis a (látvány szempontjából ingerlőbb) valós tárgy csábító hatalma a festmény titkos szépségével szemben. A festészet finomságai, rejtelmessége, a képzettartalma kénytelen más termékekkel venni fel a versenyt – csak hogy a másik termék eleve piackövetelményeknek szerint van formatervezve-kiglancolva, hogy a keresletnek, a keresletet irányító piackutatásnak, illetve az új meg új piacoknak tökéletesen megfeleljen.

A lelátók, az olimpiai játékoknak vagy világbajnokságoknak helyet adó stadionok, a túlszűfolt helyek a gazdasági konkurencia legjobb terepei, ahol a képletből eleve kiszorulnak bizonyos fajta termékek, mások, csillogóbbak kerülnek a helyükbe. A technikai hatalom, az információkontroll világában a kép reklámmá silányul. Hollywood óta a képpiac gyorsan terjeszkedik szerte a földkerekségen, előbb a hirdetési ügynökségek révén, hogy aztán az óriásplakátokon és a televízióban bőséges lakomát tálaljanak fel a fogyasztói szemnek. A pillanatképek, az édesbús, sokszor intim, nosztalgikus hangulatú felvételek olyan édes „el dorado” képét adják, ami minden esetben megfelel a számításoknak és „axiológiailag” felér egymillió karáttal.

Smile, smile, smile. A mai háborúban a demokratikus hatalmak harcolnak a zsarnokok ellen. „Ha Ceaușescu felszabadította volna a mass-mediát, és nem gépfegyverrel fogadja, talán túléli.”³³ A riporterek, a televízió kiküldött tudósítói jól tudják, hogy egy olyan ellentmondásos hatalomnak az előharcosai, amely akár a háborúk kimenetelét is megváltoztathatja, befolyásolva a határozathozó parancsnokságot és manipulálva a közvéleményt. A „jelképeknek is tulajdonítható mass-media-forradalomról” van szó³⁴, ahogy azt *William Adams* és *Toffler* (1993) közösen kiemelte. A képek és jelképek ismeretén alapuló technológiák kombinációjából adódó társadalmi reformok a mozgásban lévő hatalom világában egyre inkább felgyor-

³³ *Toffler*, 1996, 348. o.

³⁴ Uo., 347. o.

sulnak. A „videokrácia” és a „médiafúzió”³⁵ eszközeivel élve ezek a lakosság mindegyik szegmensét, még a legmélyebben hívó, az egyház intézményéhez leginkább ragaszkodó réteget is meghódítják. Abból a lelki szükségletből fakadóan, ami az ember és a transzcendens találkozását célozta, a hajdani közösségeket meghatotta a valóságos tartalmú festői kép, ma viszont a kép technicizált jelleget öltött, távoli és egyetemes (mintegy kitölti a földet és a szengolyót) és akkora embertömeget ural, amely egységes, oszthatatlan, *személytelen*.

A vizuális jelképek világában a bemondónő egyenmosollyal („smile”) közli, hogy Temesváron és Bukarestben fiatalokat öltek meg, hogy Târgoviștén igazságot szolgáltatottak (a demokrácia nevében – szemet szemért), hogy Szaddámot föltétlenül el kell fogni stb. Háttérnek ott a televíziós képek közömbössége és tárgyilagossága. A festői kép statikája a fotelben ülő néző statikája lett, miközben az adás dinamikája mozdulatlaná hipnotizálja a képernyő előtt ülő embert.

A kortárs világ negyedik arcáról *Matei Călinescu* (1995) azt mondja, hogy „lélektani szempontból nyilvánvaló, hogy a mass-media passzív magatartásformát kényszerít a jellegzetes befogadóra: csak kinyitja a televíziót és máris előnti végtelen számú, gyakorlatilag »előre megrágott« képsor, amelynek a megértése semmiféle erőfeszítést nem igényel. Márpedig a felszínességgel kombinált passzivitásban rejlik a gicsteremtő mentalitás alapfeltétele”.³⁶

Az elektronikus gépezet, az óriásplakátok, a választási időszakokban a pártok nagy nyilvánosság előtt zajló kampányszövegei, a felvevőgépek, a mindenütt jelen lévő televízió, a háborús dokumentumfilmek, valamint az egyenes adásban közvetített forradalmak, mind-mind szerves részei annak a »kaleidoszkóp-iparnak«, amely oly könnyen falja fel a tegnap még transzcendentális képeket kedvelő, ma már mesterséges képet fogyasztó embert, kiragadja a valóságból, s az egyre inkább képzeletbeli világ felé löki: tulajdonképpen ez jelenti azt, hogy a látvány felfalja a nézőjét.

Amikor *Belting* (2001) kijelentette, hogy *Polke* bevezeti a festészetébe a médiavilágot, azzal érvelt, hogy a transzcendensnek nincsen szüksége a médiára, és hogy az emberek nem akarnak lemondani a média kényelméről. Ez komplex és a

³⁵ Uo., 357. o.

³⁶ *Călinescu*, 1995, 215. o.

látvány percepciójának több szintjére kivetített kihívás, és inkább reflexióhoz vezet, mintsem ahhoz, hogy kortársaink hátat fordítsanak mindannak, ami csillogó és csábítóbb egymillió karátnál.

Hagyományörzés – átmenet

Ellentmondásosnak tűnhet, hogy 1913-ban, amikor *Tagore* megkapta az irodalmi Nobel-díjat, az európai kultúrában a képzőművészet olyan változásokon ment át, amelyek lényegesen befolyásolták egész későbbi sorsát. A vallásos szellemet furcsamód épp a racionális szellemiség tudta értékelni.

A vallásos környezetből származó keleti herceg könyve, a *Sādhana* avagy A beteljesülés útja a mienktől tökéletesen különböző világot idéz, leírva a beteljesülés és a munka, a szépség és a teljesség útját. A rút és az igaztalan olyasmi, aminek létét nem lehet kizárni, ám „az igaztalan önmagában létezik, nem a világegyetem rendszerében, hanem a mi megismerésünk tökéletlenségében”.³⁷ Ismeretelméleti szempontból a szép fogalma mindenekelőtt a diszharmónia ellentétéként azonosul, az ábrázolásmód konvencionális avagy merész jellegétől függetlenül: „Kísértésbe esünk akkor, amikor makacsul eltúlozzuk a banális dolgok banalitását, és ezzel kihívóan meg is fosztjuk banalitásuktól”.³⁸ A legfőbb paradoxon két, egymást nem befolyásoló szellemiség egyidejű létéből fakad. *Tagore* könyvét úgy fogadták, hogy „költői siker és annyi”.³⁹ A nyugat és a kelet közötti kibékíthetetlen ellentét háttérül az a tény szolgál, hogy az emberek homlokegyenest ellenkező módon élik meg a jelenüket: az egyik oldalon a béke tudományos érveit a háború gazdasági mutatóival egybevetve, de mindenképpen profitorientált kritériumok szerint, a másikon viszont a transzcendenssel való folyamatos érintkezésben, és a természettel való összhangban. Az indiai szerző megértette a kortárs világ esztétikai igényeit és célkitűzéseit, ám a Nyugat folytatta a maga racionális útvonalát, és nemigen zavartatta magát a keleti szellemiség sugallta isteni élmények kilátásaitól. A vallásos látásmódhoz nagy általánosságban csakis oly módon lehet közeledni, ahogy például *DeDuve* (2001) újrafogalmazza *Duchamp*-t, mondván, hogy a francia festő azt kereste, hogyan

³⁷ *Tagore*, 1990, 92.o.

³⁸ Uo., 92. o.

³⁹ Uo., 19. o.

helyettesítse a festészet mesterségét a véletlennel. 1913-ban *Duchamp* befejezte A nagy üveg munkatervét és megcsinálta A biciklikereket. Ugyanakkor az absztrakt művészet „a tisztaság referenciális keresését” tűzte ki céljául. A tisztaság azonban „a művészet egészéről való gondolkodásmódként általánosítható”.⁴⁰ A művész felfogásának, értékítéletének alapját „a racionalitás képezi, ami úgy használja a szemlélő retinaérzékenységet, mint egy ugródeszkát a fenomenológiai ugrás érdekében, ami önmagában még csak nem is vizuális jellegű, hanem sokkal inkább egy kritikai döntésből született (mentális) melléktermék [...] 1913 táján a cél nem »a piktúra nyelvezetének« elemzése vagy ideológiai kritikája volt, hanem annak szintézise, a nyelvezetként azonosított festészet ideológiai igazolása”.⁴¹

Egyelőre megvalósíthatatlannak tűnik minden olyan átfogó elképzelés, amely tartalmazná a nyugat-keleti kulturális szélsőségek lényeges vonásait. *Signac* véleménye szerint a „hagyományörzés és a tudomány által vezérelt” művészetet⁴² kereken elutasították a 20. század elején, a század végén pedig *Tagore* könyvének előszóírója kijelenti, hogy a „nirvánáról nem lehet európai aggyal gondolkodni.”⁴³

Ha létezik valami valóban figyelemre méltó a kultúrák találkozásának kontextusában, akkor az szükségképpen a fenntartásokhoz és különösképpen ezek előfordulási helyeihez kapcsolódik. Amikor a festő *Bernea* (1990) a kelet-európai művész szellemi előnyeiről beszélt, akkor azt joggal tette, mivel érvelését a tények és állapotok elegyéből fakadó kontemplációra/rációra építette. Ebben az esetben a szellemi gesztus ahhoz a fizikai helyhez kapcsolódott, ahonnan nem írhatták ki sem a kommunista doktrínák, sem pedig a globalizáció és a technokrácia kultúrpolitikái. A konkrét valóság dacára nincs szó semmiféle „agresszív védelemről”, sem holmi egyfajta brahmanságba való visszavonulásról – egyszerűen egy ellentmondásos környezetben élő egyén vetette papírra gondolatait.

A tettek és a gondolkodás története zajlik tovább a maga törvényei szerint, az ember életét meghatározza a környezete, a művész alkotásaiba vetíti az univerzumot – és az általános fogalmak konkrét térbe helyezése megkívánja, hogy a helyet

⁴⁰ *De Duve*, 2001, 7. o.

⁴¹ Uo., 13-14. o.

⁴² Uo., 13. o.

egyaránt értelmezzék a véletlenek és az ellentmondások jegyében. A kelet-európai világkép eléggé sokszínű, itt találjuk a keleti és nyugati szélsőségek közti útkereszteződést és/vagy határvonalat. Másszóval: itt ízlések és irányok-irányzatok jól láthatóan keverednek. Az úticél lehet a kortárs európaiság, amerikai beütéssel, lehet az archetípusok mentén értelmezhető szellemiség, de lehet egy meglehetősen érzéki és frivol kultúra is. Következésképpen a talaj eléggé ingatag az alkotó lába alatt, aki ennél fogva olykor nagyon sebezhető, máskor viszont a legnagyobb nyitottság jellemzi, de így is, úgy is félreértik. Innen a művész hol aggódva, hol pedig vágyakozva pislog a távoli kollégák felé, de soha, semmi esetre sem közömbösen. Környezetét előreláthatólag még sokáig átmenetinek fogja tartani, miközben eszmei találkozásokról álmodik. Nagyon tágan értelmezve, az átmenetiségben élő tartományok kulturális kozmopolitizmusa elegyíti vagy összegzi a természet–kultúra és kultúra–technika viszonyokat. Tehát egy festő véleménye csakis keserű nosztalgiára épülhet. Kifejezőmódját pedig a legkülönbözőbb, akár egymásnak merőben ellentmondó eszmék befolyásolhatják.

Ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy a *Tagoré*éhoz hasonló keleti szellemiség kudarcot vall a nyugati racionalitással szemben, a feltételezés válhat valós értékeléssé, mert a két kultúra és felfogás vetületei inkompatibilisek. Ha a helyszínt átmenetiség, ellentétek terhelik, akkor szellemisége dilemmák és bonyolult reakciók gyűjtőpontjában fog ellentmondásossá érlelődni.

Ilyen értelemben a decemberi fordulat utáni román kultúra területén a legkülönbözőbb művészi megnyilvánulásokkal és véleményekkel találkozhatunk. A hagyományörző, vagyis „szalon”-típusú kiállítások és a megkésett barbizonista festészet mellett egyrészt ott van az archetípusokat újfogalmazó „Catacomba” vagy „Prolog” csoport, másrészt pedig a multimédia felé irányuló „Sub-Real” és „Rostopasca” csoport, a techno berkeiben magányosan kísérletezőkről nem is beszélve.

De a történelmi-egzisztenciális emberi általánosságokat a művész a társadalompszichológia és személyesen megélt idő perspektívájába vetíti, és ennek

⁴³ *Tagore*, 1990, 13. o.

eredményeképpen átértékelődnek a hagyományörzés és az átmenetiség fogalmai, sőt a transzcendens is. Minden helyszínek megvan a maga hagyománya, az időbeli áthidalások pedig különböző jellegzetességek kialakulásával járnak. Ha elkülönítjük a vallásos archetípusokat használó hagyományokat a modern kultúrától, akkor ott, ahol a különbség szembetűnő (mint például Nyugaton), számíthatunk arra, hogy a "vallásos" érzületet olyan sikerélmények táplálják, amelyeknek tulajdonképpen semmi közük nincs a valláshoz, így például az ismeretlent kutató tudományos felfedezések, illetve a nagy sebesség miatt az embert az Állandó Jelen érzetében tartó idő intenzív átélése.

A *Duchamp*-kísérlet óta nyilvánvaló tény, hogy a művészi élmény a sokkhatás állandó újraértékelésén alapszik, megpróbálja egységbe fogni és átláthatóvá tenni a vonatkoztatási rendszereket, a brainstorming hatásai pedig a nyelvezetek átfogalmazásában eredményeztek jelentős változásokat. Az ipari sokk után a rendszerek átprogramozási lehetőségei, valamint a mesterséges intelligencia megjelenése értelmetlenné tette az ember/gép, szerves/szervetlen kettős tagolódást, a művészetben pedig a metafora és a képzelet virtuális valóságokat szült. Mindez együttvéve átalakította a művészeteket, a létet és a történetet, alárendelve ezeket a sebesség örületének, időnek, átmenetiségnek. „Lehetséges, hogy valóban átmeneti korban élünk.”⁴⁴

Az időbeli átmenetiséget a minden szempontból átmeneti jellegű kelet-európai helyszínen tanulmányozva, észre kell vennünk, hogy itt az emberek kétségtelenül sokkal nagyobb hatású és átfogóbb változásoknak vannak kitéve, következésképpen az itteni percepció árnyaltabb és összetettebb. Így érdemes megkülönböztetett figyelmet szentelni a kelet-európai kritikus gondolatainak: „Európa másik felében kétfajta vélemény fogalmazódik meg, amelyek egymásnak eleve ellentmondanak mind a hagyomány, mind önnön programjuk tekintetében: Európa megszünteti a határokat és mindnyájan közeledünk egymáshoz, még mi is – hallani a Nyugat bársonyos hangját. [...] *Nem*, a kontinens keleti fele mindörökre gyanús és idegen marad [...] mi pedig nem tudjuk, nem akarjuk tudni, kinek is

⁴⁴ *Hornyk*, 2000, 20. o.

higgyünk, vagyis innen, középről úgy tűnik, hogy mindenki hazudik. Vagy pedig, hogy mindenkinek túlságosan is igaza van.”⁴⁵ A keletiek számára a berlini fal egyenesben megélt jelkép, míg az amerikaiaknak mindössze egy olyan „amerikanizmus, amely megszentelte Németország paradigmáját”.⁴⁶

Tagore, Duchamp, Kandinszkij társítása legalábbis jelképes jelentőségű, mivel lehetőséget nyújt arra, hogy rákérdezzünk a művészet értelmére, stabilitására, a lehetséges változásokra és alternatívákra. Egyelőre a régi és az új kifejezési eszközök stabilitása a Kelet és Nyugat elkülönítéséből születik, a hagyományoktól, a transzcendenstől és az átmenetiség jellemzőitől függően. Az új eszközök kétésgkívül behatolnak olyan közösségekbe is, amelyek még a természet törvényei szerint élnek, ám az már kevésbé nyilvánvaló, hogyan fognak a high-tech képletek beépülni az archetípusok kódrendszerébe. A felvetett kérdés értelmében próbáljuk kideríteni, vajon a buddhista-brahmanista szellemben élő világot átjárhatja-e a nyugatihoz hasonló kételkedő, esetleg a majdnem-nyugatot jellemző túlfűtött hangulat, illetve hogy a technika bekebelezheti-e az egész mindenséget és módosíthatja-e majd magát a vallásos szellemiséget olyan mértékben, hogy az újonnan létrejött művészetet már ne lehessen a hagyományos művészet megnevezéssel illetni.

A kontextus jogossá és érthetővé teszi egy keleti festő reakcióját: *én ellentmondások közt, ellentmondásosan élek*. A kihívásokon és a bizonytalanságokon túl egyre világosabbá válik, hogy a középben maradás, a köztes állapot ugyanolyan tudatosan vállalt döntés következménye, mint a tudomány és a vallás között állást foglaló filozófusé. Ha a festő az ikonkészítők és a techno-művészek között, illetve a posztmodern irányzatok függvényében keresi a maga helyét, akkor a (némileg erőltetett) szójáték értelmében, az elő- és utótagot átvéve, a festészet neo-plasztikussá lenne(!).

Ha a technikai hatalom, az információs háború és a képipar szerepe nagyon jelentős, túlságosan is az, az átmeneti kultúra hagyományörző próbálkozásai pedig túlságosan bizonytalanok, akkor (a hagyományos festészet sorsának tisztázása

⁴⁵ Hajdu, 2000, 50. o.

⁴⁶ Robertson, 2000, 43. o.

végezt) a művészet értelmezési kísérleteit a technika, történelem és a nemlét összefüggéseiben kell vizsgálni.

II. fejezet. Feed-back a haladás művészetében

„A túlzott műszaki haladás meggátol abban, hogy megtudjuk, mi is a technika lényege, ugyanúgy, ahogy a túlzott esztétika miatt már nem őrizzük meg a művészet lényegét. Ám épp ezért egyre kitartóbban kérdezzük rá a technikára, egyre titokzatosabb lesz a művészet lényege.”

(Heidegger, 1994, 164. o.)

Feed-back-stratégia a művészet és technika egyetemességében

A hi-tech körülményei között a kommunikációt a szociológia szemszögéből is meg kell vizsgálni – technikailag pedig a különféle hullámhosszú rezgések percepciójáról van szó, amelyeket tanulmányozni, rögzíteni, akár reprodukálni is lehet a műszerek segítségével. A helyzet komplexitását azonban részben az adja, hogy – elsősorban a technikai fejlődésnek köszönhetően – ma már számos kultúra kerül (kommunikációs) kapcsolatba, vagy akár konfliktusba, térben és időben egyaránt. Következésképpen a művészetek helyzete és sorsa is ellentmondásosan alakul.

A közönség zavartan tévelyeg a különböző kultúrákból származó jelképek között, a képzelet pedig a képre és a szövegre korlátozódik. Az árnyalatok percepciójának beszűkülése, a kontrasztok kiéleződése pszichológiai és szociológiai szempontokból egyaránt logikus következménye a technicizálódásnak, a társadalom felpörgetett dinamikájának. Mivel a vizuális jelet egyre gyakrabban használja a tudomány, a matematika, az értelmezés-értelmezhetőség jelentősen módosul, interdiszciplinárisává válik: az iskolák környékén látható kisfiú–kislány rajz nem a férfi–nő páros archetípusát jelöli, hanem az autósokat inti fokozott óvatosságra. A jel felszabadítja a gondolkodást, helyettesíti a metaforát, befolyásolja a rációt, besűríti a fogalmakat, és oda nem illő módon lopja be őket az esztétikába, a szociológiába és a technikába. A művészet már elképzelhetetlen a szociológia, a viselkedéslélektan és a technika befolyásai nélkül. A művészet „bürokratikus és adminisztratív” jellege⁴⁷,

⁴⁷ Karnoouh, 2001, 63. o.

valamint „a hagyományos kép dialektikus túlhaladottságának”⁴⁸ eszméje (meg)indokolja a tudomány–technika–kommunikáció viszonyt, átértelmezvén az ember és a külvilág kapcsolatát.

Amikor *Flusser* (2000) a haladásról beszélt, akkor az illúziók fázisán való túllépésre utalt, a gondolkodás és a képzelet szerepére ebben a minőségi ugrásban, amely a művészetet egyszerű jelentésátvitellel magyarázza. A mítoszról áttérünk a szemiológiára – így talán könnyebben megértjük a világképek és a különböző civilizációk ütközéseit.⁴⁹ A szociológiai kommunikációról szólva *Bondrea* (1997) hangsúlyozza a mass-media antropológiai jelentőségét: „az információ a legfontosabb áru, az anyagi javak pedig az információáramlatnak pusztá kellékei.”⁵⁰

A művészi (festészeti) aktus és a valóság közé egy sor eltérés, csúszás és meghamisítás ékelődött – ez elsősorban akkor válik nyilvánvalóvá, mikor a hagyományos fikció-metafora viszonyt tanulmányozzuk. A művész tevékenysége, külső megnyilvánulásai a biológiai és érzékelési folyamatainak, azok módosulásainak függvényei. A kommunikáció regiszterében a szociológia ezekre a hatásokra a *feed-back* fogalmával felel. A Macmillan-szótár⁵¹ szerint ez „hangos, magas, erős zaj, amit a felszerelés kibocsát, majd ismét felfog”, a Longman-szótárban⁵² „magas, kellemetlen hang, amit akkor hallani, ha egy mikrofon túl közel van a hangosítóhoz”, míg a szótár amerikai kiadásában⁵³ „egy rendszer vagy folyamat teljesítmény-/termelésrészének visszatérése az erősítőhöz”.

A csoport vagy a környező világ kontextusában a művész a legkülönbözőbb típusú *feed-back*-kapcsolatokba kerül. „Az empirikus én, a lélektani én vagy a filozofikus én”⁵⁴ átváltja az információt a jóval árnyaltabb jelentésmezéjű metaforára, miközben a közös érzékenységre és a kommunikáció technikájára hagyatkozik, biológiailag „újraadaptálódási reakciókat váltva ki a feszültség teljes

⁴⁸ *Flusser*, 2001, 3. o.

⁴⁹ *Durrand*, 1998.

⁵⁰ *Bondrea*, 1997, 223. o.

⁵¹ *Mayor és mtsai*, 2002, 512-515. o.

⁵² *Lord Quirk és mtsai*, 2002, 250. o.

⁵³ *Margery és mtsai*, 1997, 258. o.

⁵⁴ *Bondrea*, 1997, 17. o.

eltűnéséig”.⁵⁵ A történelemben végbemegy egy ontológiai feed-back, kulturális szinten ez a kommunikációban tükröződik, míg a képi ábrázolásban eltűnnek a stabil normák. Történik mindez egyrészt az Erósz–nosztalgia–ikon, másrészt az Abendland–információ–techno–megjelenítés kontextusában, a technohatalom, információs háború és képipar világában. Plasztikus értelemben a feed-back a visszautalások, kiigazítások, áttételek kavalkádja, amely mindnyájunk életét jellemzi. A pápai hatalom közepette, térben és időben közel az invízió máglyáihoz, *Michelangelo* levetkőztette szentjeit és prófétáit: az egyháziak zajos reakciója felverte akkor az ünnepélyesség csendjét, ma már viszont a hajdani remekművek múzeumban porosodnak, csak jelzésszerűen idézik a múltó időt.

Erósztól az Abendlandig

Erósz tükre. A művészet válságára vonatkozó értelmezések egyike a hagyományos metafizika tekintélyére épülő, azt igazoló szóhasználat válságára szorítkozik. Ilyen értelemben figyelemre méltó az a heideggeri gondolat, amely vázolta a metafizika, az esztétikaelmélet és a művészet válsága közti viszonyt. Pontosabban: a metafizikából eredő és csúcspontját a modernizmusban elérő esztétika okvetlenül kudarcot vall, ha a szépet pusztán az érzékek szintjére korlátozza, „elhomályosítva mindkettő valódi természetét”.⁵⁶

Szókratészig nem volt szükség a szépség semmiféle elméleti megfogalmazására. Addig az ember mint élőlény tökéletes kapcsolatban élt a világgal, minden létezővel és minden alkotással, amit a régi görögök „techné”-nek neveztek.⁵⁷ Nemcsak a technika viselte ezt a nevet, hanem „minden, amit addigi rejtekéből felhoztak a ragyogó fénybe”⁵⁸ és a szépség fogalomköréhez tartozott. A techné az “ille tempore” összefüggésében meglehetősen bonyolult jellemzőkkel bírt. *Platón*tól viszont megtudjuk, hogy a dolgok veleje Erósz természetében lelhető fel. „Erósz a daimón, a megismerés szerelmese, a tudás és nemtudás határmezsgyéjének

⁵⁵ Uo., 214. o.

⁵⁶ *Rațiu*, 2000, 114. o.

⁵⁷ *Heidegger*, 1994, 158. o.

⁵⁸ Uo., 163. o.

lakója, az, akit szeretnek, nem az, aki szeret”⁵⁹, s hogy lényegében a szeretetnek nevezett teljességről avagy tökélyről van szó. A gyakorlatban minden, ami a nem létezőnek létezővé válását eredményezi, alkotás („poiészisz”), minden munka, ami a művészetek körébe esik, alkotás, és mindenki, aki ennek mestere, alkotó, vagyis „poiétész”.⁶⁰

Ám ki kell jelentenünk, hogy az egyetemes harmóniát először megfogalmazó filozófiai gondolatok mélyén ott rejtőzött az egyén tekintélyvágyának első csírája is: „Platón életműve, melyben úgy tűnik, hogy a racionális gondolkodás mitikus álomból ébred, bár néha mintha sajnálná ezt”⁶¹ – ez a vélemény érzékletesen írja le az eseményt, jelezve annak értékét és drámai mivoltát. Habár a művész a szeretet jegyében született, előbb-utóbb eljut addig, hogy sorsát saját kezébe vegye, ekkor pedig legfőbb alkotónak tartja már magát. A következményeket láthattuk a történelemben. A megismerést úgy tekintették a „physis”⁶² összefüggéseiben, mint a teljesség megnevezését: nem a teremtésnek, hanem a teremtés uralásának és olyan új alkotásoknak volt a szinonímája, amelyek az eredeti geneziszből kimaradtak, mint például a szerszámok és a művészi alkotások. Amikor a fogalom összetevőire bomlott, és külön, saját megnevezést nyert az anyag, a forma, a technika és mindezeknek metafizikai jellemzői, akkor jelent meg az esztétika, ami a fogalmak tartalmi, lényegi elszegényedésével járt. Egyébként a dionüszoszi ünnepek közepette az efeboszok csodálatában, csakúgy, mint a Doriforosz és a Milói Vénusz szépségének méltatásában az emberek nem a halott anyagot istenítik, hanem a megtestesült eszményt dicsőítik. Mindez túlságosan távol áll attól, amit a Willendorfi Vénusz, a Hamangiai Gondolkodó vagy az altamirai barlangrajz jelent. A kifinomult szépség a kezdeti techné és a „műfaji lényeg” szétválásából született⁶³, ezt követően pedig felbukkantak a művészek, a technikusok stb. Véleményem szerint a duchamps-i „L'impossibilité de fer”⁶⁴, vagyis a „vas”-at és „csinálni” igét egyaránt jelentő kifejezés használata összekapcsolta a szépség megragadásának, ábrázolásának

⁵⁹ Platón, 2002, 122. o.

⁶⁰ Uo., 124. o.

⁶¹ Durrand, 1998, 54. o.

⁶² Rațiu, 2000, 118. o.

⁶³ Heidegger, 1994, 15. o.

lehetetlenségét a szépség létébe vetett hit hiányával. A művészet ma már nem hódít és már nem tartozik a „Wahrheit – a rejtekből előlépő” igazsághoz⁶⁵, hanem az esetlegesség birodalmának magamutogatását szolgálja. A művészetnek a metafizikától, esztétikától, érzékletességtől való eltávolodása, a technika zűrzavarába való süllyedése önnön „mélységes kettősségének”⁶⁶ is tulajdonítható. Egyrészt a „Dasein – az időtlenbe nyitott létezés”⁶⁷ és a “költői nyelvbe való visszatérés”⁶⁸ határozza meg, másrészt pedig a „Gestell”⁶⁹ a maga technikából, termelésből, iparból és gazdaságból kölcsönzött fogalmaival. A high-technology kontextusában eljutunk „a hagyományos poézis eltávolításáig”⁷⁰ „a világnak tárgyként való értelmezéséig”⁷¹

Nyilvánvaló, hogy a világrendben lényeges dolgok változtak meg drámai módon, mivel az ember önnön létének uralási vágyától odáig jutott, hogy most már a világegyetemet akarja uralni. *Karnoouh* (2001) szerint a következmények a művészetben még ennél is súlyosabbak. Míg 1900 táján „néhány zseniális művész munkái jelentették a platóni ideákra és az arisztotelészi mimesisre épülő szobrászat és festészet alkonyát”⁷², manapság az utódaik nagy részétől távol áll a szépség, jószág és igazság együtteséről való álmodozás, megelégszenek „a groteszkben minden lehetséges”⁷³ gyakorlatával – mutat rá ugyanaz a szerző. A kezdeti metafizika- és esztétikaellenes művészi magatartásformákat ugyancsak feláldozták. Manapság a művészet aligha jelent többet a legtöbb ember számára, mint afféle szükségtelen és szkepticizmusmarta ballasztot. Míg a régi időkben a mű teremtésekor együttműködött világ és művész, a hit és az álmok, ma a művek ipari termelése folyik, a szubjektívizmus és a távolságtartás égisze alatt. A múlt csodái továbbra is a mitológia világában maradnak, míg az utóbbi idők művészi alkotásai, ha a fogyasztói

⁶⁴ *De Duve*, 2001, 10-12. o.

⁶⁵ *Heidegger*, 1994, 136. o.

⁶⁶ Uo., 16. o.

⁶⁷ Uo., 16. o.

⁶⁸ Uo., 236. o.

⁶⁹ Uo., 144., 154., 168. o.

⁷⁰ *Rațiu*, 2000, 7. o.

⁷¹ *Polgár*, 2001, 46. o.

⁷² *Karnoouh*, 2001, 137. o.

⁷³ Uo., 137. o.

szellemnek és a hitetlenségnek vannak alárendelve, akkor már létrejöttük pillanatában halálra vannak ítélve.

Következésképp a *Poliktétosz* és *Beuys-Warhol*, valamint a legendás *Appel-lész* és *Richter-Polke* művei és magatartása közötti távolság mintha nem is létezne, mivel Erósz egy mítoszt tükröz, a művészet pedig nem több pusztá fantazmagóriánál.

Mesterség a nyugati haladás világában. Az athéni piacterről napjaink városai felé induló művészt egy ideig első daimónja, Erósz kísérte, majd az egyre inkább jelenlévő másik, a Technika. Mindez az eszmeiség igénye majd a sorra bekövetkezett változások jegyében történt. *Huigue* (1981) megfigyelte, hogy kezdetben „bizonyos esztétikai alapelvek, mint például a Platónéi, már rég úgy határozták meg a plasztikai szépséget, mint az anyagtalan, isteni valóság tükrözését, testet öltött formáit”.⁷⁴ A kezdeti „techné”, a régi görögök formázó művészete a latinoknál a „plastica ratio (megnevezést kapta), ez (az egyházatyáknál) a formát adó plasztikus erőt jelenti, (a reneszánszban pedig) mindazt, ami a formához tartozik”.⁷⁵ Végül megszületett a festészetet is magába foglaló képzőművészet fogalma. Hogy ma a festészetet mesterségként könyvelik el, az a készítés/gondolkodás terminológiájának szokásjogi inkompatibilitásából adódik, de abból is, hogy a fogyasztói szellem egy kalap alá veszi a festészetet és a műszaki cikkek gyártását. A művészet máig megtett útja viszont egyenetlen, gyakoriak a megszakítások, más esetben a tudománnyal és a technikával történő érdekes keveredések, ismét máskor pedig az olyan ugrások, melyek siettetik a végső hanyatlást. A kontemplatív, dogmatikus és konzervatív szellemű ikonok kontextusában a festészet megújulási törekvéseit történelmi szabotázsoknak tekinthetjük. A festészet ma már a fényvisszaverődés tudományát is felhasználja (ez már valódi multimédia!). A „speculum mundum”⁷⁶ „alter mundum”⁷⁷, „a sokalakú-sokszólamú tükörszínházban”⁷⁸ stb. a festészet valahol az okkultizmus, a varázslat és az újítás határán mozog. *Leonardo* (1971) ezzel szemben

⁷⁴ *Huigue*, 1981, 99. o.

⁷⁵ Uo., 82. o.

⁷⁶ *Baltrusaitis*, 1981, 43. o.

⁷⁷ Uo., 43. o.

⁷⁸ Uo., 26. o.

kijelentette a művészetről, hogy az „discurso mentale – az elme munkája”⁷⁹, és ezzel kiküszöbölt bármiféle fikciós hazugságot, minden megtervezett dolognak ugyanolyan technikai fontosságot tulajdonítva: a hadügyminisztériumnak tett szolgálatoktól a különböző kísérletekig, illetve a festészetig. Az értekezés fejezetcímeinek zöme azzal a kifejezéssel kezdődik, hogy „arról, hogyan kell...”, ami műszaki és újítói felkészültségről árulkodik. Mintha a jövő felől érkező feed-back súgta volna meg neki a heideggeri gondolatot, miszerint a technika „az, ami igaz, végigkövetve és túlhaladva azt, ami korrekt”.⁸⁰

A reneszánszt követő századokban a művészetek egyre határozottabban törnek be a technika világába, és *Huigie* (1981) *Schopenhauer*-parafrázisa szerint, a szín uralta képzőművészet átlép a technikai józanság fennhatósága alá. Csúcspontját a 19. században éri el, amikor a kromatológia az optika fizikai kísérleteire ráépíti saját vizsgálati rendszerét. A költői szellemű vitában *Huizinga* (2002) rámutat, hogy „a mechanikai és képzőművészeteket (eszmeileg korlátozzák) a morfológiai lehetőségek”⁸¹, ami egyre nyilvánvalóbban jelentkezik a modern időkben. A modernség egyetemes szellemében, amely fittyet hány minden tervnek és fogalomnak, a művészet plaszticitásának helyét átvette a műanyagipar, a kromatológia pedig a maga feed-back-jével visszatér a tudományba: az optika tudományáról van szó, amely látványvarázsaival csábította be a közönséget a technológia és a gazdaság berkeibe. Egy másik feed-back-ben a művész „tudományáról” beszélhetünk, aki a technikát és a piaczgazdaságot üzenetté alakítja.

Ha valami megváltozott a mesterségek és műalkotások megítélésében, akkor az valamikor a 20. század elején történhetett, amikor a tudományosság és a logika kiváltságait átvette a művészet. Az a heideggeri kijelentés, miszerint „a természetről alkotott, a modern fizikán alapuló elmélet nemcsak a technika, hanem a modern technika megjelenését is előkészítette”⁸², valóságos a próféciaának bizonyult. A német filozófus jóslata egy olyan jövőre utal, ami a művészetek világát is jelentősen befolyásolja majd.

⁷⁹ *Da Vinci*, 1971, 11. o.

⁸⁰ *Heidegger*, 1994, 161. o.

⁸¹ *Huizinga*, 2002, 262. o.

Az athéni piactérről elindulva a művész nem csak egyszerűen végighalad a történelmen: Erószból mint vezércsillag akkor veszítette el befolyását, amikor a művész azonosította magát a nyugat szellemével, amely aztán módosította a művészet és technika axiológiai értelmezhetőségét. Évezredek múltán a „techné”-nek, a létezés és a társadalom hajdani oszlopának helyét átvette a fejlett technológia és a teljesítményközpontú művészet. Az, ami már régebben elkezdődött, ma egy varázstükörben látható, „a tükör a 7 Kapu fölött van, a Nyugat felőli oldalon, úgy, hogy aki belenéz, meglátja a Keletet, ahol az értelem fénye átragyog a fátylakon (...) Az Elektronról alkotott elképzelésektől elragadva Zosima meredeken emelkedik a magasságokig, csatlakozva az évezredek teogóniákhoz”.⁸³

A késleltetett hatású tükör. „A tükör az az 'idegen' szem, amiben az igazságot keressük önmagunkat illetően”⁸⁴. A tükör mutatja meg nekünk a fizikai – egyszersmind mulandó – valóságot a maga pillanatnyi teljességében, megkérdőjelezvén az ÉN egyedül egyetemes voltát. A tükör mint szimbólum sokféle értelmezési lehetőséget hordoz, ezek vonatkozhatnak a valóság, az anyagtalanná válás, a varázslat és az interdiszciplinaritás szféráira. *Baltrušaitis* (1981) példája (egy kísérlet során az alany megpróbálta a figyelmét egy konkáv tükör mélyére összpontosítani) bebizonyítja az ember képességét, hogy áthelyezze magát egy másik valóságba akkor, amikor az agy egyidejűleg kénytelen feldolgozni a racionális és képzeletbeli, kivetített tényeket. Más szóval a „Sehenspiegel”⁸⁵ kísérlet szimbolikus jelentőségét a különböző idők és terek egymásra vetíthetősége adja. Ebben az esetben a szélsőségesen nyugatorientált művész álláspontjai nem többek mint puszta reflexiók, azon időknek következményeképpen, amikor még Athénban álmodozott a végtelenről és teljességről.

Az első tükörben a művész önmaga mását látja, ha pedig két tükör közé áll, akkor maga a tükör is megkettőződik. Az athéni “mínusz 500.” és a New York-i 2000. év között a művész egy állandó feed-back-játékban találja magát (mindig megcsalja a kettősség). *Durrand* szerint (1988) a végzettel játszó Erósz Tanathosszal

⁸² *Heidegger*, 1994, 148. o.

⁸³ *Baltrušaitis*, 1981, 77. o.

⁸⁴ *Javszjev*, 1994, 123. o.

összefogva eufemizálja a halált, nem ütközik meg vele, magába olvasztja a múltját, ahelyett hogy eltávolodna tőle, így megszületik a „szerelem nélküli szerelem [...] tárgy nélküli vágy”⁸⁶, az egyetemes szerelem. Időközben a Megváltó átformálta a nőies Szófiát, ezért Erósz ismét úgy jelenik meg, mint az isteni szeretet szellemébe kivetített-áttükrözött feed-back.

Abendland. A teremtés és a szépség valamikori világa helyett ma a globalizmus lakójáról beszélhetünk, aki a múltra emlékezvén a jelen létérdekeinek ellenében cselekszik. A high-technology oszlopaira emelt világ állandó expanzióban él a hiperfejlesztett univerzumban, melynek alapja „a kísérleti tudomány”⁸⁷, melyben az eredeti „techné” úgy jelenik meg a győzedelmes hi-tech-ben, mintha Erósz Krisztus képére gyúrtuk volna át, vagy mintha a kézművességet a techno-művészettel helyettesítenők.

A modern technika megjelenését előkészítő természetelmélet már nem idő-szerű, az alannyá vált ember jelenét, létének mitológiáját tükrözte: „a technikával uralhatjuk a természetet, tehát meg is teremthetjük azt”⁸⁸. Ami pillanatnyilag történik, az megmagyarázható „a technológiának a háború utáni neoavangárdra való hatásával”⁸⁹, ami egyrészt a művészet halálát jelenti, másrészt pedig annak az ének a kreatív megnyilvánulásait, aki saját sorsát kétellyel vegyes lelkesedéssel szemléli.

A kelet-nyugat tengelyen a 'Nyugat' „egyben az energiák töltőállomása is [...] A keleten születő fény – 'ex oriente lux' – Nyugaton mindig átlényegül, felfrissül [...] lévén itt a szabad világ archetípusa”.⁹⁰

A heideggeri nyugatot *Vattimo* (1996) értelmezte, ezt az értelmezést vette át *Pralea* (1999). Ha ennek segítségével akarunk belépni a hipertechnicizált világba, el kell fogadnunk, meg kell értenünk a lakonikus ítéletet: „nyugat, azaz Abendland”.⁹¹ Az olasz filozófusnál új fogalmak jelennek meg, mint „a létezés alkonyának földje

⁸⁵ Baltrusaitis, 1981, 189. o.

⁸⁶ Durrand, 1998, 196. o.

⁸⁷ Vattimo, 1996, 32. o.

⁸⁸ Pralea, 1991, 22. o.

⁸⁹ Rațiu, 2000, 119. o.

⁹⁰ Javszjev, 1994, 122. o.

⁹¹ Pralea, 1999, 21. o.

[...], a technika kibontakozása [...], gyökér- és talajvesztés”⁹², amelyekből a létezésnek már nem jut semmi, az ember pedig felszabadul minden metafizikai kettősség alól, önmaga vállalva a hanyatlás minden formáját. Minden teremtmény mulandó, az élet és az öregedés, a szenvedély és erosz, a jóakarat és a „menedék”⁹³ igényeinek és törvényeinek megfelelően. Vagyis „az Andenken csak a jelenben való gondolkodást teszi lehetővé”⁹⁴, és „lehetőséget nyújt a számvetésre és meditálásra”.⁹⁵ Számot vetni, meditálni, működni, elkönyvelni – mindez a sorsszerűséggel szembeni ellenállás és a sorsszerűségre való rákérdezés egy-egy formája.

A digitalizált korszak kibernetikus körülményei között az Abendland az a válaszlehetőség, amely a modernség legutóbbi kihívására adható, de különösképpen „egy olyan terület, ahol együtt van jelen minden más tájék”.⁹⁶ A létezést önnön alanyiségének feltétele határozza meg, a kultúra monokultúrává szűkül, a modernség alapkoncepciója, eredeti terve kudarcba fullad, az egyetemességre irányuló törekvés enged a globalizációnak. Az alany a pusztá léttel azonosul, a technikából digitalizált technológia lesz, a teremtés pedig – a túltechnicizálódás és az ennek megfelelően bekövetkező történelmi és metafizikai változások miatt – egyre inkább függővé, korlátozottá válik.

Az Abendland az ígéret földje, ahol a dionüszoszok, efeboszok és vénuszok megújult, átkódolt energiákkal, hackerek és lackerek képében térnek vissza, a rituális orgiák helyett hálózati stratégiák vannak, ezek pedig olyan művészi formákat öltenek mint a „science-fiction, virtual reality, modelling language”.⁹⁷ A cybertérben kettős feed-back-ről beszélünk, ahol a „poézis/techné” alapkritériumai átalakulnak, a „gestell/hi-tech” szabályrendszereinek megfelelően.

Az átgondolható és kiszámítható térben a “20th century art” (2000) művészettörténeti szerzői⁹⁸ az Abendlandból kiemelik a művész-alany reakcióit: a *Bruce Newman*-ét, aki a Documenta 9-ben átveszi a 15. századi *Lucas Moster Cry art cry* –

⁹² Vattimo, 1996, 214. o.

⁹³ Uo., 217. o.

⁹⁴ Uo., 136. o.

⁹⁵ Uo., 133. o.

⁹⁶ Uo., 133. o.

⁹⁷ Hornyk, 2000, 30. o.

⁹⁸ Ruhrberg és mtsai, 1998, 390-399. o.

Kiálts, művészet, kiálts – címet az audio-video berendezésre vonatkozóan, hogy figyelmeztessen bennünket a hatalom azon próbálkozásaira, amelyek a technika eszközei révén akarják uralmuk alá vonni a világot. Ugyanebben a szellemben *Ross Blackner* festő jelzi, hogy a művésznek azonosulnia kell a világ problémáival, úgyhogy a hiúság témájában „kiszámítja” a látvány- és az önreflektió hatásait, illetve azt, hogy a megfelelő festészeti technológiákkal milyen lélektani benyomást kelt a szemlélőben. A szürrealistának szánt fénylő függőleges sávok látomásosak lesznek, az egyetemesség igényével készült „kompozíció nélküli” felületnek pedig se kezdete, se vége, a kompozíciós szervezés azt az érzetet kelti, hogy a világ elsiklik a tekintetek előtt. Ez a felfogás jellemzi a *Wreath – Gyászkoszorú „R’Memoria”*⁹⁹, a *The arrangement of the things – A dolgok elrendeződése*¹⁰⁰ és az *Oceans – Óceánok*¹⁰¹ című alkotásokat.

Az első nyugati irányzatoktól, sőt Erósztól a maiakig, a művészetnek és technikának keverékéből születő Abendland-megnyilvánulásokig fel kell mérni az ellenreakciók, visszhangok megjelenését, azok természetét, a létezés átfedésekben, rejtett formákban, feed-back-ben sugallt problémáit. A tükrözés a történelmen végigvonuló egzisztenciális metafora, médiaeszköz, egy másolat másolata, „amely tanúsítja azt a felfogást, hogy a kultúra és a valóság nem más, mint az értelmezések vagy fikciók, a kódok és mítoszok elegye”.¹⁰² Ebből a kultúra adja a (környezetétől még korántsem függetlenített, sőt abba mintegy beleolvadó) első képet, a kultúra valami olyasmit jelent, mint Vénusz az ókorban, mint Robert Ryman és Marx napjainkban. A Vénusz és Ryman közti távolság nyilvánvaló, de a kettősség állandó marad, ha arra gondolunk, hogy *Nisai Gergely* azt hitte, hogy „a néma festmény megszólal a falon”¹⁰³, vagy arra, hogy a technika és a művészet lényege ugyanolyan titokzatos, amilyenek *Heidegger* (1994) látta. A vélemények diszkrét és eltérőek, megkapóak és ellentmondásosak. Az Erósz, Abendland és a technohatalom sommás jellemzése az *Önarckép fej nélkül* című képsorozatban kerül bemutatásra.

⁹⁹ Uo., 392. o.

¹⁰⁰ Uo., 392. o.

¹⁰¹ *Honnef*, 1990, 30. o.

¹⁰² *Rajiu*, 2001, 156. o.

¹⁰³ *Huigue*, 1981, 80. o.

Információ és nosztalgia

A tükör mint történelmi média. Mielőtt a kommunikációról és a hi-tech változat új médiumairól beszélénk, meg kell állapítanunk, hogy mindig is létezett körülöttünk olyasmi, ami az üzenetközvetítéshez, a kommunikációhoz hasonlított, és ez a valami az utánzást, a tükrözést használta a mondanivaló továbbításához. A tükör megmutatja, hogy lehetünk egyidejűleg a fizikai, tapintható valóságban és a virtuális, fiktív világban. Más szóval a tükör az a köztes arc, amely segíti az önmagunk kivetítését a külvilág felé. Alaptulajdonságai révén valójában nyelvezet – saját kulturális múltunkkal való kapcsolat. Tőlünk függ, mennyire közeledünk vagy távolodunk, milyen és mekkora jelentést-jelentőséget tulajdonítunk neki. Számottevő lépés volna mindenesetre, ha (f)elismernők a tükrözés fontosságát, a modernposztmodern és a reneszánsz paradigma közti hasonlóság-rokoníthatóság nyomán. A trecento korában például, amikor nyugaton még zömében kétdimenziós, egyszerű szentképeket festettek, már nagy, narratív bibliai jelenetek is születtek. Valamivel később felbukkan egy másik jelenség: „amikor *Botticelli*, a pogány reneszánsz nagy művésze Lorenzo Magnifico felkérésére megfestette Vénuszt, nem a klasszikus pogányság tobzódását ábrázolta. Az ő Vénuszai mindig Madonnákhoz hasonlítottak, ugyanúgy, ahogy a Madonnái a Vénuszokhoz”.¹⁰⁴ A történelmet érdemes a hajdani tükörképeiben vizsgálni, így felkutathatjuk rejtett gyökereit, s hogy ezek később milyen gyümölcsöket hoztak. Benne élünk a kultúrtörténet egészében. A keresztény doktrínák szerinti régiós elválasztás, azaz nyugaton katolicizmus – amit jelenetfestéssel, leíró, aktív kommunikációs forma jellemez –, szemben a keleti ortodoxiával – ikonfestéssel, annak néma, titokzatos üzeneteivel – sokkal kevesebb konfliktust eredményez, mint a történelmi kultúra/modern kultúra elhatárolás. Már itt találhatunk azonban néhány, a kommunikáció működésére utaló jelzést. A konfliktusok, pontosabban a különbségek tanulmányozásának csak a nagyon szigorú értelemben vett történelmi okfejtésben van értelmük, ha például *El Greco*t mondjuk *Picasso*val vetjük össze. Ne feledjük, hogy problémakörünkbe (a

¹⁰⁴ *Berdiajev*, 1992, 218. o.

kommunikáció–információ kérdését illetően) szélsőséges képletek is beleolvadtak, melyek előkészítették (közvetítették) az éppen következő időszakok különleges változásait. A különbség a maga korában leginkább tipikus tükörmetafora értelmezéséből és a tükrözésszemléletből fakad. A reneszánszban a tükör a reflexív közeg, az embernek a képpel, rejtett lényeggel való kapcsolatát biztosító reflexív közege, a kapcsolat következő lépcsőfokát tételezi, míg a modern festő azzal az élesztő-botladoz(tat)ó tendenciával szembesül, amely a kommunikáció bonyolultságát jelzi mind a művész, mind az egyszerű halandó számára. „Bármennyire is megrontották a jelenkori művészetet a reklámok és a kuruzslóksarlatánok, ebben az élesztőben mégis rejlik valami mélyebb. *Picasso* kubizmusa nagyon felkavaró és sokatmondó jelenség. *Picasso* képeiben valóságos elborzadást találunk a világ rétegződéseinek láttán, anyagának, kristályszerkezetének széthullását, az idomok megszűntét, minden érték széttépését rettegve érzékelő-érzékeltető látomást.”¹⁰⁵

A Disputa modernism-postmodernism című írásában *Rațiu* (2001) rámutat arra, hogy „az a szakadás, amit az úgynevezett »ellenálló-kitartó« posztmodernizmusnak tulajdoníthatunk és amivel a posztstrukturalizmus azonosul, az addigi értékek lerombolása-dekonstrukciója és az ezzel rokon művészi praktikák a linearitás, a történelem, a haladás és az egzisztencializmus elutasítását jelentik [...] vagy éppen az igazság/fikció, eredeti/másolat, autentikus/nem autentikus, egyedi/sorozatgyártott valóságának az elutasítását, ami egy kognitív és radikálisan axiológiai relativizmus útját nyitotta meg”.¹⁰⁶ A puszta képzelet nem igényli egy hirosimai festőről szóló mese igazolását, és nem is magyarázza a festészet kommunikációs lehetőségeinek kudarcát, csak a festészet „felsőbbbéssé voltát” kérdőjelezi meg, ugyanakkor nem maradhat érzéketlen egyetlen metaforával szemben sem.

A kommunikáció megnevezésnek nemigen van köze a történelmi kulturalitás tükréhez, annál inkább otthon találjuk ma az elektronikus média, a kriticismus és a kulturális leépítés metaforikus csalásai mögött, de tág teret kapott a kódok

¹⁰⁵ Uo., 225. o.

¹⁰⁶ *Rațiu*, 2001, 180. o.

gyakorlatilag végtelen seregében és nagy közönség előtt elrejtett információban. Itt a kultúrátükröt elnyeli a fikció, ezt pedig metamorfózisok dúlják fel. A jelenünk festészetben való tükrözésére tett kísérletek kudarcot vallottak. *Edward Munch* Sikolya nem hallatszik *Walter Dachs* és *Kippenberger* munkáin túlra, a festészet metafizikus konnotációi (akár *van Eyck* festményeiről van szó, akár *Caspar David Friedrich* titokzatos pillantású alakjainak mélyértelmű kettősségéről) nem harsogják túl *Francis Bacon* jeges kiáltásait. A Catacomba román festőinek misztikus auráját akarva-akaratlanul belepi a média pora és agyonnyomja a kuratóriumi tervezetek bürokráciája. Mindebből adódik a kérdés, hogy a festészet tud-e még kommunikálni.

Feed-back-fiziológia. El kell ismernünk, hogy nagyon nehézkes, ha nem egyenesen lehetetlen a kommunikáció-információ fogalmakat a festészetben meghonosítani. A kép valóságával szembesített hi-tech művészetek (hogy az információs háború összefüggéseiről már ne is beszéljünk) tipikus formulákra, fordulatokra szűkítik a verbális közlést-közölhetőséget: ez és ez a forma, szín kifejező-e vagy sem, hatásos-e, van-e lényegi mondanivalója, világosan értelmezhető-e az adott kontextusban stb. Amikor a techno-művész különböző bonyolult technológiai fogásokkal operál, hogy élőben, egyenesen, „itt és most” közvetítse az üzenetét, a hagyományos művészt olyan helyzetbe hozza, hogy az vagy elutasítja mindazt, amit kínálnak neki (esetleg őskori kövületnek érezvén magát mindeközben), vagy pedig visszavonul egyfajta „védekező bölcsességbe”. Mi magunk egyre bonyolultabbakká lettünk, és a dolgok annál inkább bonyolódnak, minél inkább az „itt és most” válik az egyedül üdvözítő valósággá, a művészet viszont, a „kifejező művészet” nem igazán része a valóságnak, bármennyire is szeretnők, ha az lenne.

Időközben rábukkanhattunk azért néhány olyan jelzésre, amelyek megkönnyítenék a dolgunkat és amelyeket legalább futólag érdemes áttekinteni.

Jól hangzik például *Vattimo* (1996) állítása, miszerint a művész „antropológiai gyermek (alkotása pedig) a valóságot vizsgáló fantasztikumból, mitikusból, szimbolikusból (ered)”.¹⁰⁷ Kedvünkre való, amikor *Huigie* (1981) rámutat: „a képzeletnek van egy olyan törekvése, hogy kiterjedjen a külső tárgyakra, és ezeket

¹⁰⁷ *Vattimo*, 1996, 166. o.

összekapcsolja az általuk kiváltott belső impressziókkal”¹⁰⁸, vagy hogy a művészet segít áttörnünk „a tárgyi világ hagyományos páncélját, saját mindennapi kísérletezése révén, a jelképes és metaforikus konnotációk segítségével”¹⁰⁹, s hogy minden a művészetlélektannak megfelelően történik, vagyis „az ideggócokban vágyak és kívánságok láncolata bontakozik ki”¹¹⁰. Még számtalan példát sorolhatnánk, könnyen találva a hagyományos festőt előnyben részesítő értelmezéseket, annál is inkább, mert *Marshall McLohan* (1967) az emberi agy feltérképezésekor kimutatta, hogy az egyik féltekében lokalizálódnak a kreativitás, az emocionális, a jelképes stb. látásmód központjai, a másikban pedig az értekező, logikus, matematikus gondolkodásé, a társadalmi kommunikációé, az írásé stb.

Itt meg kell állnunk, mert nem tudjuk, hol van az a központ, amely a revelációt elindítja. A mindmáig ismert egyetlen válasz eléggé szakszerűtlen: isteni adománynak nevezzük. Az egyik lehetséges magyarázatot mégis a két félteke közti sokszoros összekapcsolódásban sejthetjük. A reveláció fogalmának említése nem csupán a kommunikáció-kifejezés-információ viszonyát hivatott tisztázni, hanem a világot meghatározó forradalmakat is felidézi. *McLohan* (1967) rámutat, hogy „a 20. században a modern fizika a bal féltekéből áttért a jobb féltekébe. A század elején ’*Max Planck*’ kvantummechanikájával olyan széles ívben tértünk le a newtoni pályáról, ahogy *Sigmund Freud* álommagyarázataival elhagytuk a logikus összefüggések világát”.¹¹¹ Igaz, hogy a reveláció, a rácsodálkozás, a kommunikáció problémakörét ma még nem lehet kizárólag a tudomány és a művészet fogalmaival meghatározni, de a *Tillman*-féle (2002) összefüggések feltűnően emlékeztetnek az eddig elmondottakra. Szerinte: „Az agykutatás terén észlelt legutóbbi revelációk következtében egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a két félteke közti különbség mármár a komplementaritás felé halad.”¹¹² Az említett szerzők véleményei kapcsán meg kell határoznunk egy sor olyan jellemzőt, amelyeket egyébként gyakran használunk ma már. Ilyenek a konnexió, az interakció, az interdiszciplinaritás, a multimédia, a

¹⁰⁸ *Huigie*, 1981, 426. o.

¹⁰⁹ *Arnheim*, 1973, 441. o.

¹¹⁰ *Uo.*, 61. o.

¹¹¹ *McLohan*, 1997, 9. o.

¹¹² *Tillman*, 2002, 28. o.

közvetítés, az áthelyezés, tehát mindaz, ami a feed-back pozitív értelmével rokonítható. Mintha a kommunikálás központi irányító blokkja “átcúszott” volna a bal féltekéből a jobb féltekébe a közös gondolkodás (vagy talán az áldozatkészség) mellé. Egyetlen festő sem képes igazolni ezt a feltevést, de mint gyakorló festő, akit érdekel a kommunikáció/hi-tech jelenség, a fentiek kapcsán úgy vélem, hogy az egész művészet a felsorolt tulajdonságok értelmében válik elkötelezetté. Az új művész „elvesz” valamit a bal oldalról, áteszi jobbra, visszateszi, amit elvett, használja mindkét oldalt stb. Támogatom azt az elképzelést, hogy a feed-back a meglepően variált hatások és következtetések labdajátéka.

A jelképre vonatkozóan *Durrand* (1998) felépítette hármass elképzelését: „tett/technológia/szociológia”¹¹³, ami azt hivatott bizonyítani, hogy a szimbólum valahogyan átjutott a szemantikából (jobb féltekéből) a szemiológiába (bal féltekébe), mindezt a fecske–nyíl–szuperszonikus repülőgép szimbólummetamorfózissal példázva.¹¹⁴

A szemiotikából a szemiológiába való áttolódásról van szó akkor is, ha a teológiai szentkép fogalmának átértelmeződésére gondolunk a szociológia és a médiabeli kommunikáció kapcsán: „a ragyogó hajlék [...] a misztérium liturgikus látomása...”¹¹⁵ a köznapiba áthelyezve egészen mássá válik: „két ujjat az ajkakhoz közelíteni, ezzel cigarettát kérve, beszédes jelzés; a cigaretta hiánya egy szemiológiai magatartást jelez”.¹¹⁶

A fecske és a szuperszonikus repülőgép szimbólumintervallumában az ember kilépett a természet–kultúra viszonyból és a társadalom–technológia viszony révén más világba jutott. A szentkép–ikonológia érzékeny és kifejező ábrázolásmódjai a kommunikáció–társadalom kritériumainak megfelelően alakultak át. Igaz, hogy létezik egy kapcsolat, amely egyrészt a kultúra–fecske fogalomtársítást rokonítja a természet–szentkép kettőssel, másrészt a szociológia–technika–ikonológia és társadalmi kommunikáció szálait fogja együvé, így a két lehetőség nincs teljesen és végérvényesen elszigetelve egymástól. A szuperszonikus gép egyébként is utal a

¹¹³ *Durrand*, 1998, 50. o.

¹¹⁴ Uo., 54. o.

¹¹⁵ *Jevdokimov*, 1993, 154. o.

mennybemenetel szimbólumaira és az emelkedés archetípusára¹¹⁷, így (a bal féltekének megfelelő) egész techno-szociologizált arzenál ellenére a repülőgép mégiscsak egy „fecske”, tehát dekódolása, egyáltalán a képalkotás feladata a jobb féltekére hárul. Mivel itt álmodozásról és logikáról egyaránt beszélünk, felmerül a kérdés, hol lokalizálódik végül maga a motívum. A nem lokalizálódás, a szabad képjáték folytonos feed-back-et eredményez, úgyhogy a repülőgép átszelte égbolt megfestése és az az információ, hogy felettünk elszáll egy gép, olyan „normalitások”, amelyek a kifejezés-információhoz kapcsolódnak, vagyis egyszerű kommunikációs hulladékok (!). A szabálynak megfelelően a feed-back kifejezés-kommunikáció rendszerében a cigarettát kérő mozdulat „szocializált szentképpé” lesz.

Kifejezés és kommunikáció. A feed-back kommunikációszerkezetét metaforikus és technikai könnyedség jellemzi, kreativitás és történelmi szereptudat. Nem túl fontos kérdés, hogy az ember által meghúzott első vonal logikus vagy analogikus volt-e, de az már sokkal jelentősebb tény, hogy feltehetőleg az volt az első forradalom. Az embernek „sikerült a pillanatnyi mozdulatlanságot úgy elkülönítenie az élet szaggatott folyamatában (hogy az) az emberiség győzelme legyen”.¹¹⁸ Ugyanebben az értelemben *Flusser* (2001) bebizonyítja, hogy „a szigorúan »homo sapiensként« értelmezett ember kilépett önnön korlátai közül, amikor levonta belőlük a mélység következtetését”.¹¹⁹ Minden későbbi forradalom egybeesik az öntudat sorra megmászott lépcsőfokaival, a tárgyak és dolgok feltalálásával: „a tudatnak ezek az egymást követő szintjei a feed-back kanyarjaiként értelmezhetők”.¹²⁰ Minden olyan tett, amely szerszámokat, képeket, szövegeket, technológiát teremt, számos, egymástól merőben eltérő vonatkozásban csapódik le, konkrétummá, adatátvitellé, elképzelésben, megfogalmazásban megszilárduló elméletté lényegül át, a fejlettebbek közül egyik sem feltételezi a kevésbé fejlettek megsemmisítését, de megköveteli ezek meghaladását. Minden tettnek állandóan az a lényeges (elsőrendű) feladata,

¹¹⁶ *Bondrea*, 1997, 207. o.

¹¹⁷ *Durrand*, 1998, 54. o.

¹¹⁸ *Huigie*, 1981, 118. o.

¹¹⁹ *Flusser*, 2001, 2. o.

¹²⁰ Uo., 3. o.

hogy közvetítsen az ember és a környezet között. Egyfajta kommunikáció ez, amely magát az embert tükrözi. Manapság, amikor az embernek elsősorban a technika révén van kapcsolata a környezetével, amikor aligha lehet nélkülözni a technika vívmányait és közvetítő szerepét, sokan úgy érzik, hogy mindez agyonnyomja őket, mintha csak egy információs háború közepette élnének, és hiába hadakoznak ellene, néhányan pedig művészetté szublimálják ezt a feszültséget.

A képzőművészetekben a kifejezést kultúrtörténeti vonatkozások terhelik. A „technikailag preformális” korban a művész közvetítő lesz, sérülékeny közvetítő, aki megkérdőjelezni, faggatni kényszerül önnön világát, környezetét. A médiafüggő művészetben a multimédia és a kommunikáció olyan feed-back típusú, zavaros referenciájú rendszerei kapcsolódnak, amilyenekből például a „szuperszonikus fecske” és a szentkép „érzékeny logikája” született. A hi-tech művészet ellentmondásos kommunikációjával kapcsolatban elég *Vitto Acconira*¹²¹ hivatkozni, aki két hétre bezárkózott egy helyiségbe, hogy a kamera lencséjébe bámuljon, egyik cigarettáról a másikra gyújtva. Alkotása (Recording studio for air time – A szabad időt rögzítő műterem) az egyént saját életterében tanulmányozza, ugyanakkor viszont azt is dokumentálja, mennyire hatástalanok az ember és a környezete közti kommunikációs kísérletek. Ebben az esetben a feed-back kettős értelmezést nyer: egyrészt az információs háború, másrészt a kommunikációs aktus lerombolása ellen irányuló megnyilvánulásokat koordinálja. A sokkoló kifejezés beépül az esztétika eszköztárába.

A festészet mint kifejezésmód és kommunikációs rendszer egyaránt részt vállal az egyetemesség és globalizációs törekvések közötti konfliktusból.

Feed-back. A festészet kudarca (legyen szó akár az arisztokratikus jelleg elvesztéséről, akár a profanizálódott ünnepélyességről, vagy a beszűkült egyetemességről) a (saját belső) kommunikációs rendszer leépülésével magyarázható, és attól a datálható, amikor a már nem funkcionális, elemeire bomlott rendszer összeütközésbe került az informatizált médiával.

¹²¹ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 607. o.

Rațiu (2001) *Derridára* vonatkozóan elemzi a dekonstrukció gyakorlatairól szóló filozófiai értekezést, és rámutat, hogy széthull a gondolkodás beszédközpontú és a nyelvezet hangközpontú (írásbeli) szervezése. A jelölt–jelölő viszony válságban van, de reverzibilis kombinációkat teremt, a festészet aurája pedig jócskán megfakult, de még mindig ehhez (is) folyamodnak a politika és szociológia nevében.¹²²

Mindaz, ami állandónak tűnt, egy olyan játékban vesz most részt, amelyben különböző fordulatok és visszacsatolások váltakoznak, és amelynek kezdeti szerkezetében a festészet mint jeladó szerepelt. A festészetben a nem specifikus eszközök használata – mint a figurációk megjelenítése, szövegek, technikák és stílusok egymás mellé helyezése – a „kritikus váltás”-ra vall.¹²³ A szemlélő belép a kódolás/dekódolás, tartalmak/mítosztalanítások, szubjektív/objektív játékába, a képből indulva a szöveg, majd a gondolat és végül az információ megfejtése felé. Ilyen értelemben a művészettörténeti szerzők olyan véleményeket fogalmaznak meg, amely szerint a „kritikus reflexió [...] az ész gyarmatosítás alóli felszabadítása”.¹²⁴ *Philip Taafel* és *Cristopher Wood* választása, az általuk használt minták, betűtípusok, el nem küldött, el nem olvasott levelek jól példázzák és kiemelik a tömegkultúra hozzájárulását a művészi alkotáshoz. *McCollum* és *Peter Weibel* az esztétika nem-esztétikussá válásáról és ennek kihívásairól beszél. A példák a *Pictura în epoca mijloacelor de informație electronică* festészetet elemző fejezetének tárgyát képezik.¹²⁵ Mindez csak néhány érv arra, hogy a festészet eljutott egy olyan út végére, amelyben az információ olyan kegyetlen, mint egy háborús tényező, és rákényszerült, hogy a technikai kódok és a know-how világában önmagát fikciónak és info-anyagként értelmezze újra, újrafogalmazza az aranymetszés szabályát és a “minden festménnyé válik” mocsarában vergődjön.

„A festészet meghalt” – ez a modern-posztmodern paradigma, a tükör-média, interdiszciplinaritás és nem-állandóság koordinátái által körülhatárolt axióma. Mivel az axiómát nem lehet érvekkel magyarázni, nem marad más a bizonyítási rendszer a

¹²² Rațiu, 2001, 156. o.

¹²³ Uo., 172. o.

¹²⁴ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 330. o.

festő számára, mint saját intuíciója. Nem tartozik az egyetemes szimfóniába (a biennálékonn a festészetnek eléggé mostoha szerep jut), és nem az, ami lenni szeretne: egy nagy szeretetmegnyilvánulás a világ szeretetözönében. A kommunikáció-információ fogalmi legfőbb hatásos kölcsönzéseket jelentenek, a szocio-technika kifejezéstárából átemelt szavakat. Akkor a feed-back a következőképpen határozható meg: ha nem tudod megtalálni/megérteni a festészetet a maga sajátos kontextusában, akkor nincs más hátra, mint „fél füllel figyelni”, ügyelve, hogy a fület ne befolyásolja a világ zaja. A hirosimai anekdoták, az elektronikus kémelhárítás, a reveláció, mind egyformán „természetes”, és korántsem hasonlítható a hajdani, festékekkel bevont vásznak egyszerű közvetítési módszereihez.

A 2000–2002-ből származó, *Lepkék szervezete* című sorozatom egy színes chipekkel kirakott alaplaphoz hasonlít: a hagyományos festészzel összehasonlítva csak pótlék, de szükséges pótlék. A bináris rendszerre emlékeztető, szórópisztollyal és más, nem hagyományos eszközökkel felvitt és rögzített jelekből összeálló felület vibrál, tele van fényhatásokkal, már-már impresszionista kifejezésekkel (info-kifejezésekkel). Ezek adják a visszacsatolások fiziológiáját, aminek részletei a feed-back fogalmán belül kerülnek értelmezésre. A szuggesztív és kifejező munkák a kommunikáció egyik alapképletét illusztrálják. A vizuális kommunikáció előkészíti a látvány mint festői aktus témafelvetését.

A festészet mese és ugyanakkor szigorúan mesterségbeli kérdés – ez a kétarcúság jól észlelhető a legnagyobb kulturális birodalmakban. Projektív jellege elsősorban annak tulajdonítható, hogy nem szóbeli közlési forma – a Penai Hornosz barlang mennyezetén¹²⁶ például a képet ujjal vájták a lágy agyagba, majd jött a hirdetési reklám, a szöveggel elkevert kép az információs rendezés kavalkádjában; az információ és az információ materializálódása úgy, ahogy Szent Lukács, a szentképfestők és más hieratikus képek néma alkotói tették. Mindez megfelelően példázza az információ/kifejezés, kommunikáció/poétika elegyét. A narráció, a technikai rendezés, valamint az ihlet kombinációja, vagyis a régi művészet, „a fél füllel hallott információ” ma már a feed-back történelmet áthidaló formájának

¹²⁵ Uo., 390-398. o.

¹²⁶ *Huigie*, 1981, 56. o.

számít. Ma már nem elég a klasszikus értelemben vett tehetség ahhoz, hogy igazi festőnek számítson valaki (!).

Nosztalgia. Ha a festészetet a társadalom ellenpontjaként helyezzük be a kultúrába vagy a kultúra plusz műszaki társadalomba, ezzel viszonyítási funkciót adunk neki, ezáltal pedig, úgy tűnik, a festő az ontológiai és axiológiai normák csapdájába esik. A kultúra minden szintjén a festészet biztosítja az egyik legfontosabb üzenetközvetítő rendszert, de a történelem egészét tanulmányozva a művészet veszíteni látszik kezdeti önazonosságából. A kereszténység előtti bálványok minden jelentőségüket elvesztették az aranyetszés és a kétdimenziós felületbe „vált” kép kontextusában, utóbbi egyébként is eltűnt valahol az átmenetek futóhomokjában.

„Sztálingrád lövészárkaiban”¹²⁷ csakúgy, mint a romániai Pitești-jelenségben a művészi önazonosság a teremtmény és a lélek közti kapcsolatból született, dalokban és mesékben talált magára, túllépve a metafora és az információ korlátain. Hasonlóképpen „az utcán, a metróban (is rábukkanhatunk) az elvilágiasított és modernizált (kincsre)”¹²⁸ Ott, a megapoliszok harmadik világában, abban a világban, melyet a bujkáló, törvényen kívüli egzisztenciák, morfinisták, vérivók stb. ismernek igazán, akiket a rejtőzködő életmód megvédett az egész információs hulladéktól, ott és általuk megőrződött az elveszett „óceániai paradicsom”¹²⁹ utáni nosztalgia. Ott jelentkezik „az archetipizált, mitizált múlt utáni nosztalgia, (mivel) ez a »múlt« az eltűnt idő miatti sajnálaton túl még ezer más értelmet is hordozott: kifejezte mindazt, ami lehetett volna és nem volt”.¹³⁰ Ez az új önazonosság a lét- és az értékelméletek axiómái közé szorult tudatosságból eredeztethető, tulajdonképpen már kívül esik minden filozófiai fogalmon és gondolkodáson...

A művészet és maga a művész nem maradt érzéketlen a drámai helyzetekkel szemben, úgyhogy *Eliade* (1994) rámutat: „a vágy, hogy az irodalomból, festészetből, filmművészetből beavatáskódokat olvashassunk ki, azt jelzi, hogy a beavatás nem csupán regenerációs folyamatként, szellemi átértékelődésként

¹²⁷ *Eliade*, 1994, 24. o.

¹²⁸ Uo., 24. o.

¹²⁹ Uo., 21. o.

nyilvánulhat meg, hanem egyfajta Nostalgiaaként is, az ezzel egyenértékű létformákat illetően.”¹³¹

A művész felvetette önnön létének és korlátainak problémáit. Hogyan tudna a halálban-halálból is üzeni az élőknek – ez az a kérdés, ami a jó öreg régmúlt óta egészen az előregedett jelenig foglalkoztatja az alkotó embert. A kérdések a természetfölöttire vonatkoznak, de majdhogynem közhelynek számítanak.

Nem tudjuk, hogyan éltek az írástudatlanok, csak valamiféle „technikai” okoskodások révén következtethetünk rá, azt sem tudjuk, hogy megállnánk-e a helyünket abban az életformában, de főleg azt nem tudjuk, hogy a mi életformánkkal utolérjük-e őket, meghaladjuk-e az övéket, vagy még ezt sem. Egy ilyen kérdéssor a feed-back nagyon fájó sebet ütő repeszdarabja, mivel azokat a mindennapi álmainkat vette célba, amelyeket úgyis eléggé szétzilálnak az információ és elleninformáció mindennapos hullámai. Sajnos nem lehetünk mások, mint amilyenek vagyunk, egyfelől a múlt előítéletei és a jövővel kapcsolatos babonák terhe alatt görnyedünk, másfelől súlytalanul lebegünk az objektivizmus jelenében, elfojtott nosztalgiák által „informatizálva és kiéheztetve”.

Ian McKiver, aki 1978-ban megfestette *Crossing – Áthaladás*¹³² című munkáját, elmondta, hogy hat hónapon át sötétben élt és festett, mert meg akarta tudni, vajon fel képes-e élesíteni appercepcióját a percepció szintjéig hajszolva észleleteit, illetve meg képes-e teremteni a képelemek harmóniáját, ha nem hagyatkozhat az érzékszervei szokásos működésére. Miután *Beuys* alázuhant a legfejlettebb technológia magaslatairól, egy prérikutyával keresett barátságot az I like America, America likes Me – Szeretem Amerikát, Amerika szeret engem¹³³ című performance-ában. A nyolcvanas évek művészei közül *Gheorghe Ilea* román festő volt az, aki reökologizálódási vágyában, feltehetőleg „néhány olyan kísérleti (ám nem kísérletként nyilvántartott) esemény során, mint a Szeméthegey-akció”¹³⁴ odáig jutott, hogy teljesen betemettette magát állati eredetű istállóhulladékkal.

¹³⁰ Uo., 21. o.

¹³¹ *Eliade*, 1992, 197. o.

¹³² *Honnef*, 1990, 28. o.

¹³³ *Harlan és mtsai*, 2002, 48. o.

¹³⁴ *Kessler*, 1999, 11. o.

Ezen „magatartás-megnyilvánulások” felsorolása után visszatérnék *Tillman* (2002) néhány fontos kérdéséhez, amelyek *Feher Márta* gondolatát idézik, miszerint „az erkölcsi felelősség és egy racionális látásmód elkerülhetetlenné teszi bizonyos komplexitások eloszlatását”¹³⁵ – nehéz lenne ellenállni annak a kísértésnek, hogy összevegyük a komplexitások konfrontációjának két lehetőségét: az egyik az elmerülés akart-akaratlan vállalását, a másik pedig az elméleti vívódásokat szabja ránk.

A know-how és nosztalgia között feed-back kapcsolat áll fenn, de ezt magyarázni nyilvánvalóan spekulációkhoz vezet. Ez a spekuláció születik a kétarcú siratóénekeket és az erkölcs/ráció kettős hermeneutikáját tanulmányozó gondolatmenet kapcsán is. El kell ismernünk, hogy ha a spekuláció mind a művész, mind a filozófus titkait feszegetni kezdi, az őszinteség megnyilvánulásaiban felbukkan a rákérdés és az apokaliptikus sikoly élő valósága.

„Vajon a »kontextuális festészet« üzenetei [...] eljutnak-e, s ha igen, hogyan jutnak el a címzethez – ez a művészetben gyakran felvetődő kérdés”¹³⁶. A festészet körüli és miatti zajokból és félelmekből, a címzettjére vonatkozó mélységes kétségbeesésből az angol királyi udvar „Meghalt a király, éljen a király!” felkiáltását parafrázálhatjuk. 1997-ben festettem egy képet, amelynek ugyanezt a címet adtam.

Az arctól a techno-ábrázolásig

A nagy Arc. Amikor jeleztük, hogy az agyban olyan konnexiók történnek, melyek revelációt eredményeznek és többszörös funkcióknak felelnek meg, nem kerülhetjük meg az isteni kisugárzást illető csodálat kérdését. Ez a láthatatlannak láthatóvá tételét, a teremtés aktusát idézi. Amikor *Bak Imre Hamvas Béla* kapcsán (1999) a képzeletről-látomásról beszélt, a képzeletvilág felderítéséről, nem egyetlen képességre gondolt, hanem egy olyan „képességre, ami új képességeket terem”¹³⁷. A többszörös képességekkel bíró komplex művész egy megvalósulási-önteremtő folyamat pusztá eszköze – csak így sikerül behatolnia a képzeletbeli birodalmába. Ez

¹³⁵ *Tillman*, 2002, 28. o.

¹³⁶ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 390. o.

¹³⁷ *Bak*, 2001, 20. o.

már hamisítatlan „életterv, megváltási terv”¹³⁸, de minden művész egyéni feladata, hogy vállalja.

A feladat közös felvállalása abból adódik, hogy a fiziológia és a filozófia érveivel együtt érdekel az a szellemi erő is, amely spirituális útra tereli a művészt.

A szakrális jelekkel szembeni meditatív magatartást a szépség teológusai határozzák meg, amikor a Mandala jellel, Buddha derűs arcával avagy ama „Hot Tkarral – a Fehérrel és Eggyel”¹³⁹ való találkozás hatásaival indokolják-azonosítják. Amikor *Quenot* (1993) és *Jevdokimov* (1993) a Szent Arc ikonjáról beszélnek, olyan megnyilvánulásokra utalnak, mint például a Prototípus¹⁴⁰, Archetípus¹⁴¹ és mint az „Eredendő, ami archetípussá akar válni”¹⁴².

Ezeket a kategóriákat tanulmányozva látjuk, hogy hosszas kontempláció vagy hirtelen felindulás hozta őket létre. Legyen egy tervbe vetett hit bármilyen figyelemreméltó, mégis felvetődik a kérdés: mit számít egy terv, még ha egész életre szól is az, a revelációval szemben? Gondolok itt az imára, a teremtés konkrét, ihletett fogadására, átvitt értelemben pedig „a görög oleiphora”¹⁴³. „Egy ikonográfus egészen más tárgyat lát, mint az a festő, aki vallásos témájú képet alkot.”¹⁴⁴ A szentkép isteni kisugárzás és energia, az égi kapcsolat záloga, a forma helyreállításának esélye és „ontologikus gyöngédség”.¹⁴⁵ Ráadásul *Quenot* (1993) és *Jevdokimov* (1993) úgy értékeli, hogy a börtön-időnek és a tér-időnek itt már nincs helye. Tudományosan meghatározva a szentkép „az isteni logosz megtestesülése és az ember konkrétum utáni vágya”¹⁴⁶, annak a gondolatnak megfelelően, miszerint „minden véges adatot matematikai szempontból két végtelenség közti viszonyként értékelhetünk, hídként az isteni fény és az emberi szellem között”.¹⁴⁷ A gondolatok egy emberfeletti támpont felé haladnak, ami nehezen hasonlítható tervhez, legyen bár szó az –

¹³⁸ Uo., 20. o.

¹³⁹ *Quenot*, 1993, 46. o.

¹⁴⁰ *Jevdokimov*, 1993, 175. o.

¹⁴¹ Uo., 180. o.

¹⁴² Uo., 204. o.

¹⁴³ *Quenot*, 1993, 60. o.

¹⁴⁴ *Jevdokimov*, 1993, 174. o.

¹⁴⁵ Uo., 55. o.

¹⁴⁶ Uo., 7. o.

¹⁴⁷ Uo., 186. o.

akármilyen emberi tettet követő – megváltásról. „Az alkotók nagy győzelmei az alkotás nagy kudarcai, mivel ezek nem változtatják meg a világot.”¹⁴⁸ A szentkép üzenete minden emberi és alkotó képességnek szól, az esztétika és a lélektan elvei alapján (amiken túl is lép), az empirikus tökéletlenséggel és a preformális primitivizmus gesztusával, anélkül, hogy ezt így megfogalmazná, hasonlít a művészethez és a festészethez, de ezeket magába olvasztja, az ikon egy olyan képi megjelenítés, amelyik nem hajlandó alárendelni magát a képi világnak és ipar követelményeinek. A szentkép élettere a filozófus *Noica* (1983) meghatározásához hasonlóan „egy ismeretelméleti és logikus mező (amelyben az ember úgy él, mint) egy genetikai, matematikai és metafizikai adathalmaz”.¹⁴⁹ Figyelemreméltó a *Bak–Hamvas* (2001) szerzőpáros gondolata, miszerint a megváltás és reveláció közti különbséget az ég lépcsőfokai adják, mi pedig, itt lenn a földön, nem bírván már a képipar dömpingjével, csak úgy érthetjük ezt meg, ha magunkra és az egekre egyaránt figyelünk.

A prototípus képét magyarázva *Jevdokimov* (1993), a heideggeri gondolatra utalva, békítőleg megjegyzi, hogy bár érződik benne az istenség tehetetlenségének a peszszimizmusa, mégis van benne valami az istenségből. Amikor a megismerés nem hódolat, akkor elveszti égi kapcsolatait és „a Dasein” – az ott levés – csak azért van, hogy figyelmeztessen a „halálra”¹⁵⁰. Erősztt illetően Platón Lakomájára Pál apostol lakomájával felel, melyben a görög erosz égi (teremtő) és megfeszített (Krisztus) jelleget ölt¹⁵¹, mivel szerinte a görög erosz megrontja a szépséget, amennyiben szenvedélyeket ébreszt. Az arisztotelészi poétikával kapcsolatban a mimesisből, az utánzásból kiindulva halad az esztétika felé, de ezzel egyszersmind eltávolodik a nagy Arctól.

A nagy Arc, azaz Krisztus képe, „a nem kéz alkotta szentkép”¹⁵² előbb az Abgar királynak küldött lenyomat volt, majd Veronika kendőjén jelent meg. A későbbi képmás az elragadtatás valóságának megfestése, egyidejűleg jelenítve meg

¹⁴⁸ Uo., 64. o.

¹⁴⁹ *Noica*, 1987, 26., 28. o.

¹⁵⁰ *Jevdokimov*, 1993, 69. o.

¹⁵¹ Uo., 17. o.

¹⁵² *Quenot*, 1993, 19. o.

„amilyen és egy kicsit amilyen nem”. Itt van az az ég és föld közötti különbség, ami a falfestés kettős értelmezhetősége és mai „kemény” képeink között feszül, erre kell figyelnie a festőnek is, aki a festészet sorsára kíváncsi (!).

A képi párbeszéd, avagy az interaktív látásmód. Kultikus szemszögből nézve a szépség apostola a képi megjelenítésben azt a valóságot látja, amely a szóhoz és a nem látotthoz kötődik, de transzcendenssé és látványközpontúvá alakítható. A festő és teoretikus számára a képi ábrázolás költői és esztétikai képzelet és szemlélődés eredménye, *Toffler* (1973) a környezet kihívásaira adott reakciót látja benne, *Flusser* (2001) a közvetítés egyik lépcsőfokával azonosítja, a képzelet antropológusa, *Durrand* (1998) pedig olyan rendszerek és megfelelések tárgy megnyilvánulásának tartja a képet, melyek átszelik a tudat rétegeit és szintjeit. Mindegyik szempont a maga módján felel arra a kérdésre, hol és hogyan születnek a megjelenítések, és hogyan kapcsolódnak a világhoz, ám ez a kapcsolat többrétegű, ikonoklasztikus hatások és forradalmak eredménye, kiegészülve a leginkább interaktív vagy egyedi magatartásokkal.

A kép-szöveg viszonyának tekintetében létezik egy olyan közös megegyezés, amely elfogadja, hogy a vallásos jelenetek megfestése a szegények bibliája: „*Nagy Gergely* óta a kép az írástudatlanok bibliája, *Bonaventura* óta a műveletlen tömeg számára készül.”¹⁵³ A keresztény Kelet-Európa ikonfestői válságával szemben az ortodox doktrína hívei úgy találták, hogy az ábrázolás és a lelkiállapot harmonikusan összefüggenek: „az egyháznak szüksége van (a képekre) ahhoz, hogy konkretizálja a vágyakat, és ezekkel hatni tudjon a lelkekre, különösképpen az írástudatlan hívőkére” – mondja *Huigue*¹⁵⁴ (1981). *Quenot* (1993) számára a szentkép-ábrázolás „képi írás, nem festészet”¹⁵⁵, amely kapcsolatot teremt az elnyugatosodott, megfogalmazott gondolkodás és a képi megjelenítés alapjai között, vagyis egyfajta interakciót jelent a kiejtett szó, a zeneiség és a képi fikció között. *Jevdokimov* (1993) szerint interdiszciplinaritásról kell itt beszélnünk, mivel „a szó a bizonyítás, a kép a

¹⁵³ *Jevdokimov*, 1993, 183. o.

¹⁵⁴ *Huigue*, 1981, 130. o.

¹⁵⁵ *Quenot*, 1993, 43. o.

sugallat”.¹⁵⁶ Az előbb említett szerző elfogadja a nyelvezetek és a látvány közti egyenes összefüggéseket, míg az utóbbi, látszólag szétválasztva őket, ugyanazt teszi, csak sokkal bővítettebben: a szentkép az a hiperkép, amely elősegíti azt a folyamatot, amelynek során a látható és lehetséges konnotációk kapcsolódnak a racionálisan lefordíthatatlanhoz.

A techno-ábrázolás.. A nyugati gondolkodás perspektívájából - amely „az egyetlen történelmi civilizáció”¹⁵⁷ – a kép és szöveg viszonyának szinkretikus magyarázata van: „a képek illusztrálják a szövegeket, a szövegek »leírják« a képeket”.¹⁵⁸ Ám a középkorban az alsó réteg mágikus tudat szerint élt, a felső rétegnek pedig történelmi tudata volt. Ezzel szemben ma, miután a megfogalmazás (a szöveg) egyre képszerűbbé, a kép (a festmény) pedig egyre megfogalmazottabbá lett, a képi és fogalmi tárházak (a kölcsönös átvételek és az együttélés révén) elveszítik sajátos jellegüket, és interaktívvá válnak a mindent egybemosó szociologizált háttér előtt.

Az egyházi hatalom szerint ez a viszony feed-back-hez vezet a szöveg és a kép világa között, mivel a képek egyre olvashatóbbak lettek, a szövegek pedig egyre inkább telítődtek képekkel, a pogányság egyre keresztényibb, a kereszténység egyre pogányabb lett. A kultikus világból átléptünk a kulturálisba, ahogy *Huizinga*¹⁵⁹ (2002) kimutatja: a keret (tárgy) révén a festmény kilépett a falfelületből, az inkunábulumok illusztrációiból pedig sokszorosított metszetek lettek. Amikor a liturgikus szövegből kivették a képet és a technika segítségével bevezették a társadalmi életbe, a képi ábrázolást elindították a szocializálódás és demokratizálódás útján, ami egyben egyféle „művelt pogányság” útja is.

Az új technológiáknak köszönhető fénykép, film és hologram megjelenésekor az elképzelt szöveg feltehetőleg a szemlélő belső olvasata, a megszerkesztett, vizuális megjelenítések pedig egy másfajta tudatosodást teremtő percepció-ugródeszkák. A technikai módszerekkel létrejövő kép befolyásolja az embert,

¹⁵⁶ Jevdokimov, 1993, 154. o.

¹⁵⁷ Flusser, 2000, 32. o.

¹⁵⁸ Uo., 32. o.

¹⁵⁹ Huizinga, 2002, 296. o.

techno-képpé értelmeződik át, kreativitást tételez, és ez komoly akadályt jelent a képipar számára.

A kép–szöveg mesalliance-a kiváltotta történelmi meg hasonlást a technikai képek belső konfliktusa váltja fel. A szentkép/techno-kép történelmi feed-back-je a technikai képek következményeiben érhető tetten, ezek tagolják a látványt a maradandó-eldobható, ellenőrzött-elszabadult kategóriák szerint. Más szóval a technika képletébe helyezett kép mindig valami magasabb rendű felé haladt, hogy aztán épp ebből adódjék a válság: „a művészet széles ívben halad a szakrálistól a szépen át az általános esztétika irányába”.¹⁶⁰ Ez ezredfordulós megállapítás, mivel láthattuk, hogy a világ- és eszmeháborúk hogyan buktatták meg a különböző modernizmusokat. A következményeket leginkább a filmoperatőr művész szemszögéből mérhetjük fel, mivel ő mindig távolságtartó, kontemplatív és a kepi világ feed-back-jeinek legfőbb letéteményese. *Baudrillard* (2001) szerint a művész a világ illúziói közt „keresgél valamit, ami ki tudja, honnan jön”.¹⁶¹ A képi ábrázolás fejlődésének-fejlesztésének gondolata a technika világában is nyomon követhető, mint ahogy az öskeresztény katakombák szentképeiből előbb székesegyház lett, majd a néző, hogy hordozható tárggyá tegye, a szentképet egyszerűen berámázza. A piacgazdaság körülményei között a festett tárgyakat olyan szakrális és játékos kontextusokban állították ki, amelyeket *Huizinga* (2002) „haldoklónak” nevez.¹⁶² Miután *Duchamp* levette az áruház polcáról a kereket, hogy rátegye egy konyhaszékre, és miután a festészet látszólag elvesztette vizuális feladatát, az ábrázolóművészet a minimalizálás és a fogalomközpontúság irányába haladt. Az amerikai absztrakt expresszionizmust a kölni Mulheimen Freiheit „rossz fiai” követték, *Bazeliti* és *Penk*, a hatodik és nyolcadik évtizedet pedig a vad festészet uralta. Ezután a folytonosan ellentmondásos fogalmi és expresszionista irányulásokat a hatvanas évek multimédiája törte meg. A vizuális művészetek későbbi tagolódásáról *Honnef* (1990) beszél: a német festőkről a Le supermarché de la

¹⁶⁰ *Baudrillard*, 2001, 41. o.

¹⁶¹ Uo., 42. o.

¹⁶² *Huizinga*, 2002, 257. o.

culture – A kultúra bevásárlóközpontja fejezetben¹⁶³, az amerikaiakól pedig a *Tous les gouts sont donc la nature* – Minden ízlés végül is természetes című fejezetben¹⁶⁴. Végül a huszadik század szerzői a leghatékonyabb műszaki eszközök birtokában tanulmányozhatták az elektronikus média hidráival birkózó művészek kísérleteit. A Duchamp-féle tárgy, a kemény kép, a technológia fénylő és fényűző képe – mind-mind nem újság, sőt már történelmi adattá vénültek, de a művészetben újra meg újra visszatérnek, a high-technology-ban, sokszoros feed-back-ben.

A képzelet technológiájában sajátos cálok rejlenek. Elérésük érdekében át kell lépni a történelem bizonyos szakaszain, be kell hatolni a kép fenomenológiai tartalmába. Az idő telik, de a létezés és a láttatás viszonya állandó marad, a tudatnak a világhoz való legkomplexebb viszonyítási képességét tételezve. Az első ember felfedezte a vonalat a természetben. Ma már *Bill Viola* úgy véli, hogy mindannyiunknak a művészetben belül kell gondolkodnunk. Metaforikusan szólva az elképzelése egyfajta jövő iránti nosztalgiára, vagy a múltra vonatkozó jövőndőlésre emlékeztet. Az a gondolat, hogy „a következő század a világot mindenekelőtt a mozgásban lévő képek segítségével fogja értelmezni, (és hogy) információkkal, percepciókkal és az idő módosulásaival lesz dolgunk”¹⁶⁵, ugyanolyan érthető és szükségszerű, mint az első vonal és az első ember első felfedezése. Csak a technika más. A primitív ember, csakúgy, mint a posztmodern, önmagát fedezi fel a láttatás/látvány folyamatában.

Az eszköztörténet terén jóformán jelentéktelen változás vezetett ahhoz a minőségi ugráshoz, ami elválasztja a tulajdonképpeni festészetet attól a bizonytalan láttatástól, amit a szentképben a titok keresése ad, *Gioconda* mosolyában a kontempláció, *Adreinhardt*-nál és absztrakt utódainál a nulla fok, de elmehetünk egészen *Richter* absztrakt/realizmusáig vagy *Andreas Muhler Pohle* filmszalagjáig. *Beuys* után az utódok, vagyis *Bazelit*, *Kieffer* és *Penk* továbbra is foglalkoztak a megjelenítéssel. 2000–2002 között kísérleteztem a „tisztá” megjelenítés és a fényes, mesterséges anyagokból teremtett felületek viszonyával, melyeknek A hely, ahol egy

¹⁶³ *Honnef*, 1990, 106-136. o.

¹⁶⁴ *Uo.*, 137-166. o.

¹⁶⁵ *Tillman*, 2001, 29. o.

festménynek kellett volna lennie, avagy majd jönni fog címet adtam. Egy másik sorozat pedig a Mesterséges plaszticitás címmel került bemutatásra.

Feed-back-nek számítanak a Mátrix típusú filmek vagy a sztereoszkópikus képek is, melyek feltehetőleg megmaradnak a kísérletek szintjén, vagy a piacgazdaság spekulál majd velük, netán (legjobb esetben) a művész rendelkezésére álló eszközök lesznek. Ezzel szemben a képipar láttatási formáinak igazolt kudarcát a fiatal vizuális művészetek (mint amilyen a némafilm, a művészfilm, a szintetizátor zene stb.) előregedése jelenti, nem fizikai, hanem lelki értelemben, elsősorban a túlesztétizálásuk miatt, mintha csak az esztétika lesben állna a művészetek minden terén – mondja *Tillman*¹⁶⁶ (2000). Az érvelés, hogy a műszaki eszközök gyakorlatilag kimeríthetetlenek, valójában a techno-megjelenítés kudarcforrását jelenti, mivel a művész testi jellemzői, biológiai felépítése, a tapintás stb. nem vesznek közvetlenül részt az alkotás folyamatában, ez érdektelenséghez vezethet. A „vérbeli” festő számára a gépek hidegek. A gesztus–anyag–kifejezés behelyettesítése a technika–tudomány–kommunikáció viszonyal¹⁶⁷ azt jelenti, hogy az előbbi csatát veszít az egyre fontosabbá, általánosabbá váló utóbbival szemben. Ilyen értelemben *Baudrillard* (2001) rámutat, hogy előbb–utóbb eljutunk majd „egy olyan nyitáshoz, egy olyan réshez, melyen keresztül ki lehet bányászni az embertelen lehetőségeket”.¹⁶⁸ Ennél azért sokkal elővigyázatosabb *Flusser* (2001), amikor a *techno-megjelenítés* elképzelését használja. Egy kicsit melankolikusán, egy kicsit ítélkezve szól, de nem habozik megállapítani, hogy csak akkor lehet mindezt véghez vinni, ha meghaladjuk a „poszt-történelmiség” feltételét.¹⁶⁹ A hagyományos megjelenítés/techno-megjelenítés dichotómia minden vitán felül egy kifejezés-kísérletben polarizálódik: a képi háború a kísérlethez vezetett és a kísérletből születik meg a kifejezés. Szigorúan tudományos értelemben nem marad más választásunk, találnunk kell egy olyan magyarázatot, amelynek alapján elhihetjük, hogy megadatott

¹⁶⁶ *Tillman*, 2000, 18. o.

¹⁶⁷ *Tillman*, 2000, 30. o.

¹⁶⁸ *Baudrillard*, 2001, 41. o.

¹⁶⁹ *Flusser*, 2000, 33. o.

a DNS-ünk gazdagítása, és ez merőben más szintre juttat majd bennünket, mint az eddigi „létezés Dasein-ja”, anélkül, hogy gondolnunk kellene a továbbfejlesztésére, szeretettel, vagyis másféle létezéssel és a halál másféle értelmezésével való kibővítésére. A poros istenségek és Szent Lukács látomásos világával összevetve a mai festők és techno-művészek továbbra is a képzeletükre hagyatkoznak, a harmadik világgal (mint társadalmi fejlődéssel) összehasonlítható szinten jelenítenek meg. A túlpartra még mindig csak a metaforák segítségével, szimbólumok hajóin lehet átevezni, de tény, hogy senki nem képzelt még el egy olyan technikai szerkentyűt vagy egyéb micsodát, ami nélkülözhetővé tehetné a hitet a művészetben.

III. fejezet. A hi-tech-kontextus

„Manapság, a zaklatottság és bizonytalanság idején, amikor kidobtunk az ablakon minden egyetemes tervet és rendszert, a művészet már aligha remélheti olyan igazságok hirdetését, amelyeket megszerethetnénk.”
(Ruhrberg és munkatársai, *Art of the 20th Century*, 390. o.)

Az új médiák toalettje

A technika fiziológiája. A radikális kultúra területére lépve a képzőművészet már nem maradhat meg a festészet és a hagyományos művészetek monopóliumának. A természet–kultúra világából kilépett művész, maga mögött hagyva az anyag–gesztus–kifejezés trióját, csatlakozott a „tudomány–technika–kommunikáció” hármas-hoz.¹⁷⁰ Ez a tett végre jogosan szabadította meg az embert azon előítéletek bilincseitől, hogy a találmányok, valamint a nyomukban járó automatizált tömegtermelési ciklusok rémuralmat, agressziót és elszemélytelenedést szülnek. Az új szemléletnek köszönhetően jelentős nyitás következik be, ahogyan például Tillman (2000) értelmezte Bohringert, idézve az alábbiakat: „a művészet a technika filozófiai stádiuma, olyan technológia, amely elérte végső pontját és már ismeri határait. Bizonyos értelemben a művészet a mindegyik technológiában jelen lévő trójai faló.”¹⁷¹

A technoművészet filozófiai értelmezésével egyidejűleg tudományos bizonyítást nyert, hogy valamely berendezés funkciói és az alkotó ember szervezete között jelentős hasonlóságok mutathatók ki. A fényképezőgép fekete doboza ugyanúgy működik, mint az ember szeme, felfog, rögzít és továbbít; az internet pedig egy olyan gigantikus kollektív memória, amelyik az újratermelő szinopszisok végtelen hálózata révén hasonló az emberi agyhoz. Az elektronáramlat működésbe hozza a műszereket, amelyek jelekre bontják fel a képeket, ezek beleolvadnak a természetes víz–levegő áramlatba, melyet laboratóriumokban lehet tanulmányozni, sőt akár reprodukálni is. A sejtbiológiából kiindulva (a vákuumörvények nyomán) elérünk a

¹⁷⁰ Hornyik, 2000, 45. o.

¹⁷¹ Tillman, 2000, 17. o.

műszaki berendezések működési elvének megteremtéséhez: ezek rögzítik és közvetítik a hálózatrendszerben szervezett mintákat, s így az útvonal egy áramköregyüttes lesz, lehetővé téve a további tanulmányozást. A költői-filozófiai értelmezések értékrendje választ kínál a szorongó modernitás alapkérdéseire, ezenkívül fontos támpontokkal szolgál az új technológiák által felkínált ígéretekkel kapcsolatban is.¹⁷²

Áthaladva a technikán. A primitív ember archaikus tettének, hogy festéssel tükrözze a valóságot, lelki célja volt: hogy megmeneküljön a magánytól és az ismeretlentől. Ez az első gesztus a világegyetem végtelenségére rácsodálkozó ember természetes reakciója, bámulat és félelem elegye, míg a legutóbbi, immár technicizált gesztus a birtokló kíváncsiság jele. Az ember jelentős utat járt be a történelemben, az első rajzok misztikus körülményeitől és tűzhöz való viszonyától kezdve (melynek az őstudatban sajátos szerepe volt) a világhálót kezelő, monitor előtt ülő emberig, és ez az út lényegbevágó változásokat eredményezett önnön létezésének értékrendjében. Az ábrázolás, a víziók helyét átvették a lélektani idő manipulálási kísérletei.¹⁷³ A high-technology globalizmusának valósága közepette, az eufemizmusok és a művészi hi-tech révén az alkotók a technohatalom legfontosabb ellenfeleinek bizonyultak, munkáik az ember egyik alapvető szükségletét hivatottak kielégíteni. „Úgy tűnik, hogy az internet megtestesítheti az embernek azt a létszükségletét, hogy olyat alkosson, ami túléli őt.”¹⁷⁴ A filozofikus reflexiónak, a tudományos érveléseknek és a technológia–metafora kapcsolódásnak köszönhetően a technohatalom diktatúrája már-már művészi jelleget ölt. Ez a hatalom, a szimbólumok, illetve a jelképiségen túli területek átfogása segíti a művészetet a továbblépésben, és abban, hogy felkészüljön a jelenre, egészen a metafizikai árnyalatokkal való konfrontáció képességéig. Az információs háborúban, a köpenyegforgató csoportok konfliktusainak hálózatában átértelmeződik a kommunikáció fogalma, a transzcendenssel való kapcsolat szerepét átveszik az információs szféra szélsőségei. A kommunikáció értelmezési kritériumai gyakran

¹⁷² Tillman, 2000, 18. o.

¹⁷³ Dan, 1999, 30. o.

¹⁷⁴ Pohle-Müller, 2001, 22. o.

bizonytalanok, mivel metaforikus és köznapi értelemben egyaránt használatos kifejezésről van szó, de a legnagyobb problémát az okozza, hogy többnyire megfosztjuk alapvető funkcióitól. Ennek megfelelően a művész mindenféle új szerepet tulajdonít neki a technológiák és kifejezésmódok felderítése során. Kritikus esetekben egyenesen jól jön a közvetlen kommunikáció hiánya és a túlinformatizáltság – erre épül a hullámátvitel, a rádiójel, a tv, a világháló, az audio-video stb. eszközeinek dömpingje is. A hatvanas években *Aldo Tambellini*, *Allen Kaprone*, *Otto Piene* és *Paik* elindított egy mozgalmat, amelynek az volt a célja, hogy a televízió és a video, a rockzene és a reklám lehetőségeit kihasználva segítsék a kommunikációt: Boston négy terére négy óriási monitort állítottak, melyek segítségével az emberek különböző jeleket, üzeneteket küldhettek egymásnak.

A művészi alkotások különböző „technikai boszorkányságokhoz” folyamodtak, így próbálván átlényegíteni a gépi berendezések ridegségét és semlegességét. A mindenféle szerkentyűkkel körülbástyázott homo electricusszal szembesülve, aki kényelmesen berendezkedett az információ bűvárharangjában, az infómánia titkosított homályának intim önzésében és elmerült a mass-media típusú társadalmi tömegben, a művészi alkotás arra kényszerül, hogy „pozitív vírusokat” alkosson. A technikai kommunikáció a művészet számára a brainstorming lényegét jelentheti, megmentve az Eszmét, a Lényeget, valami értelmeset a technika hulladékaiból és mellékhatásaitól. A hajdani térdre borulás rítusával asszociálva: a kommunikáció technikájában a művész önnön megmentését keresi, toleranciát és ésszerűséget a kódolási rendszerekben.

A képipar örvényeiben, a piac törvényeinek világában a vizualitást valóságos ostromgyűrűbe fogja a technika, a teljesítménykényszer folyamányaként pedig a technika a *nem*-figyelem előterébe kerül, majdhogynem lehetetlenné téve a reflexiót, a komoly odafigyelést bármire is. Az ilyen körülmények között született képek „vitalitása” túlnő a hagyományos képzeleten, minőségi piaci terméké válik. A látvány vagy üres, vagy több önmagánál, egyidejűleg fogyasztó és fogyasztandó. Aki valamikor a spártai küzdelmek híve volt, ma már a site-okat, filmeket és reklámokat falja, hogy aztán azok őt falják majd fel észrevétlenül. A küzdőteret felcseréltük a képernyő előtti fotellel, ez pedig gyökeresen megváltoztatta már az ember-láttatás

viszonyt. Attól a perctől kezdve, amikor az egyszerű fogyasztó egyrészt koldulja, másrészt pedig maga szolgáltatja a műsorokat (lásd a Nagy Testvér-féle produkciókat), a kép iparrá válik, a rendszert „gazdagítja”. A manipulált ember manipulálni kezd, de továbbra is abban a rendszerben, amelyből nem szabadulhat, a manipulálás vagy a rendszerbe beavatkozás gondolata kétélű fegyver, merthogy sokakat csábít a rendszer „megjavításának” perspektívája, ami az eltávolodás, megtagadás lehetetlenségéhez vezet. Csak az ötlet marad, a vágy a kiútkeresésre vagy valami zavaró rendszer megalkotására.

Az új-média tisztálkodása. Az ontológiai adottságoknak, a technohatalomnak, az információs háború és a képipar teremtetten kritériumoknak megfelelően, gyakorlatilag az új, „dentrologikus” és komplex valóságban a művész kénytelen új metaforák/üzenetek keresgélésén fáradozni, önnön létén, lehetőségein elmélkedni és technológiailag változtatni a megjelenítés módozatain. Ahogy a kollázs kiszorította az olajfestményt, úgy teszik ugyanezt a vászonnal az elektronikus felszerelések és a katódsugár. A techno-művészet, sokféleségénél fogva, mondhatni néhány évtizedbe sűrített történelmet alkotott, a technológiai újítások gyors fejlődése, többrendeltetésű berendezések felhasználása és a létezés egyre agresszívebb fenyegetettsége révén. A hatvanas évek elejéhez képest az ezredfordulón a művészi tervek technikát uraló stratégiái, a művészetre, annak szerepeire való rákérdezések és az ontológiai kétségek tisztázása mind-mind olyan problémát vet fel, melyekre egyelőre nincs egyedül üdvöztető válaszlehetőség. „A multimédia”¹⁷⁵ az új médiumok nevében igyekszik megfelelni a hipertechnicizálásnak, nem feledkezve meg arról, hogy a létezés–forma–kifejezés hármasa határozza meg, de művelői még csak kísérleteznek vele, tesztelik. Ezzel szemben a 2000 körüli „intermédia”¹⁷⁶ majdhogynem fikciós technológiák felé irányult, új képi műfajok és interaktív technikák, valamint a fantasztikum technológiája felé: ilyenek a Cyber-space, kognitív művészet, fantasy, rocky horror, picture show. A 2001-es Velencei Biennálé tervében, az Emberiség Platformján a techno-művészet a szimulakrumok dimenzióit mérte fel, a művészetek közti határok feloszlásával kísérletezett (ez jellemzi a „globális művészet”

¹⁷⁵ Ruhrberg és mtsai, 1998, 591. o.

¹⁷⁶ Hornyk, 2000, 46. o.

irányzatát), számolt a szabályok és radikális sorompók utópiáival, az élet- és korhatár, a születésellenőrzés, az éhínség, az AIDS, a nukleáris fegyverek stb. eszméivel. A művészet problémakörének sokszínűségén és a technikához való alkalmazkodásán, az elmúlt négy évtized történetén túl, elkerülhetetlen az a gondolat, hogy a high-technology az emberiség púpja-szárnya: a technikát felhasználó technikaellenes technikának végső soron az a szerepe, hogy megneemesítse az emberiség szellemét, kiszabadítsa a világot az előítéletek szorításából és rendet teremtsen a művészi gondolkodásban. A módszerek és az időszakok kevesebb fontossággal bírnak, mint maga a jelenség.

1970-ben *Paik* szintetizátort használt, hogy feje tetejére állítsa az információt, egy időben manipulálva a hirdetési reklámot és a hagyomány olyan új formáit, mint amilyen például a rock. *Tambellini* a „közvetítő művészet” eszközéhez folyamodott, dokumentumfilmeket használva *Kennedy* és *Martin Luther King* meggyilkolásáról, hogy megalkothassa az úgynevezett „meta-artwork-ot” – a művészet metamunkáját¹⁷⁷, 1968-ban pedig *Gerris Shum* és *Hannah Wetteimeier* tévé-galériát hozott létre, hogy a közvetítő művészet olyan fórum lehessen, melyben az értékelő viták a társadalom javára szolgáljanak. A félelem, hogy a kommunikáció–technológia viszony a tárgy–megjelenítés viszonyba fulladhat, hagyományba tokosodhat, arra ösztönözte *Shigeto Kubotát*, hogy a *Nude descending stairs* – Lépcsőn lemenő akt című munkájában (1. kép) a software-t egy falépcsők közé szorított elektronikus animációval kombinálja. Ezzel a távol-kelet a távoli nyugat felé fordulva válaszol a duchamp-i századelőnek, a kultúra–technika viszony segítségével értékelve értelmezve át a természet–kultúra viszonyt. Úgy tűnik, hogy a képiparral szembeni komplexusaink elvesztésének küszöbén állunk. A Győzelem című alkotás belga szerzője, *Marie Jo* arra készíti a nézőt, hogy részt vállaljon abban, „belépjen a munkába”, ahol a monitorok segítségével egyenesben élje meg azt a drámai jelenetet, amikor két személy kommunikál életről és halálról, gyűlöletről és éhínségről. Hogy jelezze, mennyire ki van szolgáltatva a “köznapi lélek”, *Klaus von Bruk* olyan eszközcsoportot hoz létre *The harding of the adverage* – Köznapi lelkek bejövetele

¹⁷⁷ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 420. o.

című alkotásában, amelyben egyaránt szerephez jut a parabolaantenna, a monitorok, a biciklipumpa stb. *Reiner* a kísérleti pszichológiát használta fel mondanivalója kidolgozásához, *Jürgen Klauke* pedig a lényegi pszichogramokat. A hetvenes évek után a látványművészet és a monitorizálás színre lépésének lehetünk tanúi. A *Gerhardt Johann Luschina* által bedobott (filmre vett, fémbe vésett) jelszó csakúgy, mint a kubizmus is, ugyanannak a valóságnak több vetületére utalt. A monitorizálás hozta felszínre azt a tényt, hogy a létezés alapeszméje egyaránt tükröződik a technológiailag mediatizált valóságban, a művészetben és a köznapi ember életében, ám veszélybe kerül, ha ezeket elszigeteljük egymástól. *Vitto Aconi*, aki önmagát figyelte meg egy helyiségben a *Recording studio from air time – A szabad időt rögzítő műteremben* című munkájában azzal gyanúsítja az agresszív multimediatizálást, hogy az elektronizált kommunikációs technológiát, a hirdetési reklámot, a klipet egyaránt a szociális és gazdasági politikák szolgálatába állítja. A nyolcvanas években, de különösen kilencven felé a technológiával kapcsolatos előítéletektől való „megtisztulás” folyamata mellékhatásokkal is járt: „a század avantgárd mozgalmi lassan eltávolodtak a festészettől, hogy találkozzanak a valóság kihívásaival”.¹⁷⁸ A médiakommunikáció világának művészei rendelkeznek a klasszikus mass-media online CD-romjával. A technodigitalizálás alapvetően befolyásolja a döntéseket, az emberiség-technológia viszony pedig a megváltozott életmódok sokféleségében csapódik le. *Jeffrey Shaw* számítógépes munkája a nézőt egy beépített biciklivel csábítja, hogy pusztán a kormány mozdításával bejárja a Világosan olvasható város fiktív térségét (2. kép). Hiperszövegről van itt szó, a fogyasztó kedvtelését szolgáló új, lineáris információ-kollázsról. Az interaktívált kommunikáció lehetőségeit az ausztrál *Stelare* használja ki, az emberi test genetikai hiányosságai alapján építve fel a robotok és virtuális orvosi rendszerek alternatív rendszerét, digitális módszerekkel, távirányíthatóan.

Az emberi lét konfliktusait (elő)idéző találmány-gazdaság problémakör a kommunikáció alaptémáját képezi. A művészet kilép a technológiával kötött szövetségből, más irányt vesz, a társadalom–technika–művészet viszony felé halad,

¹⁷⁸ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 618. o.

egyfajta társadalmi reakciót gerjesztve. Következésképpen a technológizált emberiségnek túl kell lépnie a valóságon és az esztétikán, új irányt, új standardokat, tehát merőben új médiaformát kell keresnie. A kommunikáció kerete és környezete brainstorming-féle rendszerbe épül, a biliárdjátékhoz hasonlóan ismételten ütköző gondolatok és jelek világát eredményezi: ezek a technohatalom, a médiaháború, a képipar, illetve mindenféle stabil/radikális rendszer megdöntésére törnek. A kívülről jövő hatások, benyomások a művészen titkos vágyakat, képlékeny képzelgéseket keltnek, ellenőrizetlen utópiákat és elfojtatlan esztétikai impulzusokat indítanak el. *Bruce* szerint „a világ olyannyira elformátlanodik, hogy végül már nem is ismerünk rá.”¹⁷⁹ A lényeg fel nem ismerésének és a globalizmus ellenreakcióinak kontextusában a medialitás a technikát a fantasztikum világába utalja, a tudat átalakítását tételezve. Olyasfajta „tisztálkodás” ez, mint amilyenről a pénzmosás esetében beszélhetünk.

A medialitás mint (majdhogynem pénzszerű) közvetítő eszköz, semlegesnek és önazonosnak bizonyul minden axiológiai dimenzióban, a high-life és a high-technology világából jelöli az utat a hi-tech felé, eszközként, illetve műveletként egyaránt.

Az intermediális festészet

Azok az erővonalak, amelyek a festészet tárgyának szocializálódásához és újratechnológizálásához vezettek, a hagyományos festő számára atipikus és traumatizáló jelenségekként tételeződnek. Az utóbbi időben született művek egyre meggyőzőbben tanúsítják, hogy a festészet már nem tartozik „Szent Lukács Rendjéhez”, ami pedig még megmaradt a klasszikus festészetből, az a festői kifejezés látványosságára korlátozódik. Ilyen értelemben *Tambellini* és *Piense* A kölni fekete kapu című munkája a fehér és fekete négyzetekből összeálló formális nyelvezet festőiségének megnyilvánulása. *Bruce Nauman*, a videoművészet úttörője, *Világító tubust manipulálva* című alkotásában (3. kép) azért folyamodott a technológiához, hogy vakítóan fényes effektusokat vetítsen a szoba falaira: a fogyasztó, aki a hajdani sík,

¹⁷⁹ Uo., 511. o.

festett felülethez szokott, most egy fényalkotás előtt áll. A hagyományos festészet teljes és végleges átértelmeződése, ami a nyolcvanas évek körül kezdődött, drámai gyorsasággal zajlott le, miután a művészt elcsábították a technika legújabb vívmányai. Ettől kezdve az interaktív média az emberiség és a technológia kérdéseivel foglalkozott. *Jeffrey Shaw* a *The legible city*-ben a “fogyasztót” egy biciklire ültette, és ezáltal egy látványos és nagyon festői „in-put”-ba, gépesített információrendszerbe kapcsolta be.¹⁸⁰

A példák a végtelenségig sorolhatók, ám úgy tűnik, hogy akárcsak a festészet–új médiumok kettősség esetében, itt is új és új problémák születnek, nem utolsósorban azon igyekezet nyomán, amely összhangba szeretné hozni a tudomány–művészet–társadalmi interaktivitás hármast a humánus és a hagyomány eredeti szükségleteivel csakúgy, mint a legfejlettebb technikákkal. *Heinrich Ketz*, mikor kijelenti, hogy „nem dobsz egy zongorát a tengerbe, amiért van szintetizátorod”¹⁸¹ lényegében ugyanazt állítja, mint *Gene Youngblood*, aki szerint az új eszközök miatt teljesen elveszíthetjük az érzékenységünket. Az igazi, technológizált humanizmus új utakat keres a művészetek, a láttatás és a gyakorlati virtuális világok felé, amilyen például egyfajta családi formatervezés kidolgozása, a reflexív kritikai képesség kialakítása, vagy esztétikai és műveleti standardok megtalálása. A médiakommunikációs törekvések arra irányulnak, hogy kapcsolatot teremtsenek a természetes, organikus kifejezés és a digitalizált, virtuális, képzeletbeli kifejezések között. Ez oda vezethetne, hogy a technikai berendezéseket már nem kellene természetellenes, a harmóniaigényt figyelmen kívül hagyó eszközöknek tartanunk. A kilencvenes években persze, amikor még úgy hitték, hogy csak ezek a kommunikációs eszközök életképesek, rájöttek ám, hogy ezeket is ugyanúgy megfertőzték az esztétika vírusai. Az új médiumok tisztálkodása, vagyis az új irányzatok megjelenése aztán a nem várt eredménnyel járt, hogy a hagyományellenesség paradox módon neo-hagyományossággá vedlett.

Az Emberiség Platformjának elnevezett 2001-es Velencei Biennálén éppen eléggé nyilvánvalóvá vált, hogy a művészek újra poézist akarnak vinni a művészi

¹⁸⁰ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 616. o.

¹⁸¹ Uo., 315. o.

üzenetbe, abban a reményben, hogy sikerül egy cseppnyi metafizikát vegyíteni a technologizált társadalom életébe és művészetébe, egyúttal újrafogalmazva a festészet műfaját. Az intermedialitás addig “harapdált le” a hagyományos műfajokból, míg azok felismerhetetlenné, megkülönböztethetetlené váltak. *Heimo Zobernik* munkája például egyidejűleg performance és video-művészet, maga az egész pedig tipikusan festői látvány. *Alessandra Tesi* a tűzoltófecskendők vízsugarát használja, egyetlen képbe fogva egy kivetítő képernyővel, s így a víztömegből lesz a festmény, tájkép nimfákkal, mindenféle egyéb tárgyjal és egy helikopter testével. *Federico Huerto* a köztéri alkotások híve, a társadalmi struktúrákat a sgraffito és ujjlenyomat szintézisével diszítve. *Manuela Ocampo* önnön tabuit támadja a kifejezetten anarchikus, ironikus, meszelővel odakent festészetével. *Olaf Nicolay* Krisztus kegyetlen megkorbácsolására egyetlen csepp vérrel utal, ami aztán a szöttes mintájaként tér vissza, ellentmondásos jelekkel sokszorozva meg a jelképet. *Malevici* úgy állítja be a maga négyzetét, mintha az a 20. század új szentképe lenne: négyzetnyi szeméremszörzet a *Tania Ostodic* munkája által körülzárt köztérben elhelyezve. A példák megfelelőképpen szemléltetik, hogy a stílus, harmónia, magatartás, létezés fogalmainak összezavarodása, valamint az új médiumok kifejezőmódját ellenző vagy támogató vélemények csatái végül oda vezetnek, hogy átszerveződik, átalakul a festészet műfajának/tárgyának felfogása. Az egyetlen szabály: minden szabály meg kell cáfolni vagy ki kell játszani annak érdekében, hogy megvalósuljon a művészi műfajok intermedialitása és interaktivitása.

A festészet tárgyának intertextualitása

Az utóbbi évtizedek festészetének igencsak sokatmondó történetét a legradikálisabb magatartásokból lehetne összeollózni, az elérhetetlenek bizonyuló célkitűzések kapcsán. Ha a csoportoknak vagy művészeknek az volna az óhajuk, hogy afféle “vörös fonalakat”, központi elképzeléseket kövessenek végig a századvégi-ezredfordulós festészet fejlődésének történetében, végeredményben nem jutnának vele többre, mint olyan jelképes feljegyzésekkel, amelyek a szocializáló, demokratizáló külső jelenségek, a technológiai és eszmei humanizmus, illetve a művészettörténet kritériumai szerint szerveződnek. A műfaj sajátosságainak

megfelelően a festészet a hi-tech, valamint az új médiumok kontextusában gyakran szinkópaszerűen jelentkezik, szellemi “nyereséggént”.

A mai festészet egészét tekintve *De Duve* (2000) véleménye szerint a *Bauhaus* és *Kandinskij* „Mahlerei-esperado” nyelve¹⁸², illetve *Itten* vonalvezetése és színvilága nem jelentett semmiféle új irányzatot vagy különösen jelentős csoportjegyet. Ha a század egészét tekintjük vonatkoztatási rendszernek, kimutatható ugyan egy olyan formális próbálkozás is, amely magának a festészet tárgyának a nyelvezetét és folyamatait kutatja, de ennek sem hagyománya, sem jelentősebb szerepe nem volt az adott korban. Ebbe az irányba haladt aztán az analitikus festészetben *Vasarely* és *Rilley*, elméleti alapról indulva és eljutva egészen *Kelly* konkrét-minimalizmusáig, illetve *Frank Stella* és *Mangola* tárgyfestészetéig. *Pollock* munkáit úgy tartják nyilván, mint az op-art kifejezéseivel létrehozott multifokális festészetet, a kilencvenes években pedig *Peter Halley* (átvéve *Albers* és *Bauhaus* kísérleteit a konstruktivizmus és minimalizmus kapcsán) ráépítette a maga „szociológiai alapját *Platón* különböző ideáinak kritikájára”¹⁸³. Az absztrakció eszméje, amellyel *Kandinskij* a 20. század elején foglalkozott, újból felbukkan a kilencvenes évek küszöbén *Ad Reinhard* objektivizmusában, aki a nulla határvonalat, a purista festészetet kutatta, az érzékelhetetlen határait, mindezen témákat a *Zero*, *Nul* és *Grupatto* csoportoktól, illetve *Rothko*, *Newman* és *Yves Klein* festőktől kölcsönözve. Az optikából átvett kromatika, a szín lesz *Heimo Zobernic* *A fehér fal* és a Nr. 18 című alkotásainak legfontosabb eleme, rendezőelve. Ezt a 2001-es Velencei Biennálén bemutatott két multimédiás munkát *Harald Szeemann* (2001) egyszerűen csak „festészet”-nek nevezte.¹⁸⁴ A felsorolt festők és csoportok nem tömörülnek egy stílus- vagy felfogásirányzat köré, túl nagy köztük a távolság mindenféle szempontból, a nyelvezet lehetőségeinek kutatási kísérleteibe gyakran elegyednek festészetén kívüli magatartások, tudományos kísérletek, ráadásul a századvéghez közeledve a festészet nyelvezete egyre inkább a multimédia felé irányul, új intertextualitás születését tételezve.

¹⁸² *De Duve*, 2000, 11. o.

¹⁸³ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 392. o.

¹⁸⁴ *Szeemann*, 2001, XXII. o.

A megszakítások és párhuzamok ellenére több évtizedet átfogó irányzatokat vizsgálva megállapítható, hogy az elképzelések nem tudtak megszabadulni a kívülről jövő hatáslavináktól, illetve mindegyik elképzelés belső, „önelemésztesi” tendenciájától. Más szóval: a különböző kutatási területek eltérő elméleti alapja, illetve a társadalmilag megkövetelt gondolkodási modell (sőt a minden szinten megnyilvánuló közömbösség) oda vezetett, hogy világszerte meglehetősen tiszavirág-életűvé váltak az elméletek, a csoportosulások, sőt az egységes elképzelések. Például: az eredeti duchamp-i kihívás, a „buta, mint egy festő”¹⁸⁵ gondolata később a művészi irányzatokat az elmélet, a tudomány és a technológia felé terelte, később pedig megfáradt purizmusba torkollt, jórészt a művészetkedvelők unalma és érdektelensége miatt. Mindezt persze jócskán megsínylették a művészek eredeti(ségre törekvő) próbálkozásai. A baloldali politika doktrínáiból átvett expresszionista reakciók nagyjából ugyanazt eredményezték, mint a jobboldali nézetek: *Immendorf* szerint a művészetet az emberiség szolgálatába kell állítani, *Peter Burger* egyenlőségjelet tesz a művészet és az élet fogalmai közé, míg az amerikai *De Kooning* vagy a német *Walter Dahn* érzéki abúliába (kóros akarathányba) esett. A mélyen archetipikus és történelmi ihletettségű expresszionizmushoz való visszatérést, mint amilyen *Penk* alkotásaiban találunk, vagy *Anselm Kieffer* és *Sandro Chia* homályos drámaiságot és egzisztenciális szorongást árasztó képeit, analitikus befeléfordulását mind az élet, mind a piac elutasította. *Chia* mágikus konceptualizmusa, *Klauke* mentális világból ihletődő rajzainak szubjektív élményei és kísérleti elzárkózásai csak addig tartottak, amíg a metafizikai-egzisztenciális huzavonák bele nem ütköztek az élő és aktív valóság dinamikájába.

Ahogy közeledünk napjainkhoz, az eszmék és irányzatok részletei egy olyan állapotot rajzolnak ki, amelyben sorra elhalnak a művészet műfajának fogalmai: a festészet esetében majdnem sorsszerű folyamatról van szó, amelynek végén ott találjuk a festészet halálát előrejelző, körültekintő figyelmet igénylő gondolatot. Az ezredforduló tájékán a 20. század művészeivel kapcsolatban azt állították, hogy „a 2000 előtti évtized végén a festészetben nem találunk semmiféle uralkodó irányzatot,

¹⁸⁵ *De Duve*, 2000, 13. o.

semmiféle türelmetlenül várt avantgárd elméletet, egyetlen, standardokat felállító csoportot, de még egy uralkodó művészi egyéniséget sem”.¹⁸⁶ Érdemes odafigyelni erre az észrevételre azok után, hogy a művészetek ősrobbanása ellenőrizhetetlen reakciókhoz vezetett, éppen a videóval, software-rel, hardware-rel és performance-szal dolgozó multimédia területén. Alig harminc évvel azután, hogy *Paik* és *Vostel* használatba vette az említett médiumokat, ezek az alkotások idejétmúltak és tradicionalistának bizonyultak, mivel a mondanivaló formába rendezése előzetes „felkészítést” igényelt: „a megközelítésben hagyományosnak számítanak azok a dolgok, amelyeket integrált software-rel zárt formákban – »closed forms« – alkotnak meg”.¹⁸⁷ Folytatva a gondolatot, nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a hagyományos festészet a saját rendszerében tulajdonképpen egy „előkészített integrált áramkör”. A festészetet hagyományos művészetnek minősítő meghatározást az a technikai gondolkodásmód indokolja, melynek érvei a tárgy ábrázolását, bemutatását és művi megalkotását tételezik. Az emberiség tudatának történelmi fejlődésében mindez (a technikai vonatkozású képzelőerővel összevetve) alacsonyabb fokra szorítja a festészetet. Mi több, a különböző területek lehetőségeit kiaknázó, az új médiumok kihívásaival megütköző posztmodern festők is elismerik a festészet hagyományos voltát, hiszen elfogadják kritériumait, zárt rendszerét. Tény, hogy *Bakon* valójában a fénykép és a film kísérleti részleteiből ihletődött, véleménye szerint a régi mítoszokat állandóan újra kell értelmezni, „távol mindenfajta vallásosságtól”¹⁸⁸, mivel nem lehetséges az egészet egyetlen munkában átfogni, csak sorozatokban, mindez pedig a művészetnek egy másféle nyitottságára vall. Még inkább igaz viszont, hogy a kritikusok egy *Kafka*-idézet kontextusában vizsgálják, miszerint „a művészet deformált valóságában a valóság nem deformáltan jelentkezik”¹⁸⁹, így viszont idézőjelbe kerül az egység, a forma, a tartalom, vagyis felborul az üzenetnek és a művészi tárgynak (meg)rendezettsége. Egyrészt kétségtelen, hogy *Penket* belső egzisztenciális ingadozások zavarták, hogy az egész művészi felfogása a színházból, filozófiából, poézisből, technológiából és információrendszerekből

¹⁸⁶ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 390. o.

¹⁸⁷ Uo., 615. o.

¹⁸⁸ Uo., 330. o.

táplálkozó, archetipikus, érzelmi, logikai, irracionális és képzeletbeli támpontok eklektikus eredőjeként tételezhető, ennek megfelelően leszögezhetjük, hogy nem tartozott egyetlen művészi stílushoz vagy műfajhoz sem, másrészt viszont észre kell vennünk, hogy művészi koncepciója hajlik az analitikus festészet felé, sőt nyilvánvaló az is, hogy csődöt mondott (*Immendorff*al közös) vágya, hogy egész művészi felfogását „rendszerekbe és világba és objektív standardokba” sűrítse.

A hagyományos művészetten át

Visszatérve *Horia Bernea* (1990) román festő megállapításához, indulatos reakciójából következtethetünk a hagyomány és az átmenetiség közti, állandóan robbanásra kész konfliktusra.¹⁹⁰ A *Prapor* sorozat metafizikus átéléseit az intellektuális megfigyelés ellensúlyozza, az értelmiségi emberé, aki úgy érzi, hogy üldözi az a világ, amely elnyeléssel fenyegeti.

Ahogy az ezredforduló felé közeledünk, a festészet különböző irányainak kudarcát összefoglalva, egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a művészetet a „brain-drain”¹⁹¹ határozatlansága itatja át. Ha viszont mindezen következményeket természetesnek tartjuk, a festőművész pedig beleillik ebbe a rendszerbe, akkor azt kell hinnünk, hogy éppen a határozatlanságok, bizonytalankodások adják a festészet új, valódi értelmét.(!) *Appelész*, *Leonardo* és *Picasso* már nem felelnek meg nekünk, mivel ők a kulturális “sztorihoz” tartoznak. Ami viszont egyaránt illik a festő jelenéhez és az új rendszerben születő művéhez, az az állandó változáshoz való adaptáció, sőt a változások megelőzése egy lépéssel. Gondolunk itt az eszmenyelvezet, alkotás-nyelvezet, forma-nyelvezet módosulásaira, minderre mint egy relatív reform/ellenreform intertextualitására. Tipikus megszakított útvonalakra találunk: *Seurat*-nál és *Kandinszkijnál*, de *Alessandra Tesinél* úgyszintén, az új érzékenység prófétájaként számon tartott *Mario Mertz*-re is ugyanez jellemző, illetve az „utolsó utópista”¹⁹² *Beuys* hagyományos-avantgárd művészetére nemkülönben. A *Pollock*tól és *Raushenbergtől* *Heimo Zobernikig* ívelő változások görbéjén ott

¹⁸⁹ Uo., 332. o.

¹⁹⁰ *Bernea*, 1990, 71. o.

¹⁹¹ *Toffler*, 1996, 92. o.

találjuk *Maria Lessinget*, aki az emberi testet kiaknázó „egocentrikus” festészetet művel, és *Nancy Gravest*, aki a land art, a tudományos dokumentumfilmek, a műholdas és topográfiai felvételek kísérleteit használja. *Bakon, Chia, Kieffer*, sőt *Manuel Ocanto, Isihai, Justman Klauke* csoportjában, az előbbieket pszichoanalitikus kutatásaitól, mentális világtól és szexuális önazonosságkeresésétől, illetve az utóbbiak kommunikációs problémáitól befolyásolt művészek között találjuk *Ilya Kabacovot*, aki a magányról, az elszigeteltségről és a szovjet polgár tipikus problémáiról elmélkedik, illetve a kínai *Wei Guangqingot*, aki az archetipikus szellem hagyományainak világában, a fogyasztói exhibicionizmus kontextusában veti fel a szexualitás problémáját.

Arra a kérdésre, hogy a festészet egésze milyen irányba tart, *Manfred Schneckenger* azt feleli, hogy „bármilyen stílus korlátlan felhasználása, vagy bármilyen stílusról való lemondás, habár a 20. század folyamán kevésbé szabadon nyilvánult meg, most határtalan teret nyert”.¹⁹³ Ha ezt a gondolatot összevetjük *Greenberg* teleológiájával, akkor a festészet tanulmányozása purista tendenciákhoz vezet, kritikus szemlélethez, egyszersmind a művészetnek a nem-művészet felé való nyitásához. Ez az elképzelés felöleli a művészet esztétikán túli megnyilvánulásait, egészen a triviális tényekkel való ütközésig, sőt a globális demokratizmus és technokrácia kommunikációs igényéig. Tisztázva a tényállást és a kihívásokat, a festészet tárgyát (folyamatként és energiaként egyaránt) újra kell értékelni a különböző körülmények függvényében. A festészet tárgyát – a reflektálást és reflexiót – fel is kell „fogni”, vagyis kritikus helyzetekben és összefüggésekben kell tanulmányozni. Például ha a *Pollock* műveit *Polke* látószögéből bíráljuk, a bírálat jellege a kontextusból adódik – ami feltétlenül egyfajta távolságot eredményez a kontextus és intertextualitás között. Ilyen értelemben a festő beavatkozását a világ dolgaiba a világ maga minősíti, ezt pedig azzal az értékeléssel vethetjük össze, hogy

¹⁹² *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 363. o.

¹⁹³ *Uo.*, 366. o.

Martin Distlen „az élet és halál dialektikájában dionüszoszi” jellegű¹⁹⁴, Polke pedig egyenesen „próteuszi”¹⁹⁵.

Hogy Polke multimédiás művész vagy csak egyszerűen egy olyan festő, aki a techno-média hatásaival él, kevésbé fontos kérdés, mint az, hogy az egzisztencia és a technológia konfliktusaiból, feszültségeiből születő festészet művelését szorgalmazza. Saját énjének mélyreható elemzését egybeveti a (művészetével manipulált) tömegek pszichológiájának megfigyelésével. Ismerjük a módot, ahogyan a tárgy-percepció viszonyban a kémiával és a lélektannal kísérletezik, a fogásokat, ahogy a festészet tárgyát bevezeti a valóság területére. Utal viszont a társadalmi diagnózisokra is, a teremtésre, ami belefut a részletekbe és az emberi elidegenedésnek nevezett apokaliptikus lét fondorlatos hullámaiba, és ezekből egy analóg és interaktív típusú művészi felfogásmodell születik. Az előítéletek lebontása szakadásokat idéz elő a hagyományos festészet infrastrukturális egységében, mint például az archetípustól meglehetősen távol eső Zoknik című alkotás esetében is. A művész játéka magába olvasztja a játékosság lényegét, mint megannyi játékszer, ahogyan az a Jön a számláló című munkájában történt. A fordulatok és a tematikus metamorfózisok a média, a képzelet és a látvány többértékűségét, többszörös értelmezhetőségét tételezik. Egy ilyen téma számos erőszakos kontextust idéz, másféle művészi mondanivalót közvetít. Egy olyan intertextuális „adóvevőről” van szó, amelyben az in-out-erek a művészet világából, az out-in-erek pedig a külvilágból jönnek. A művészet közvetítő szerepe a művészetek világának intertextualizált orvosságát és a nagyvilág eufemizált ítéletét egyaránt jelenti.

Poézis a technohatalomban

A másik hagyomány. A szélsőségek köztes tartományában a globalizáció túl-méretezett mítosszá puffad: a vezérlőpultnál ülő amerikai számára a techno-hatalom természetes tény, míg az etiópiai túlságosan elmerül egy rég túlhaladott poézis babonáiban. A változó hagyományok világában feszültségek keletkeznek: a megkésett átmenetet, de mégiscsak átmenetet ellenpontoszza a szemlélődő magatartásnak

¹⁹⁴ Uo., 380. o.

¹⁹⁵ Honnef, 1990, 74. o.

megfelelő archetipikus nosztalgia. *Ez egy külön zóna.* Itt a globalizáció heveny folyamatként tételeződik, mint egy egzisztenciális “hidegrázás”, mint az információs hullám és a vallásos szellemben élő közösség közti konfliktus, mint a teofanikus látomások és a lekopogott kép közötti ellentét.

A művészetet megérteni kívánó lévő festő (akivel azonosnak tudom magam) érzékenysége a megsebzettség és a megnyugvás állapotai között vibrál, meg kell maradnia a festészet eltűnésének/feltűnésének kontextusában, sajátosan vonzódván az átmenetiség-sújtotta hagyományokhoz, és a szubjektivizmus elkerülése végett újraértelmezvén a hagyomány fogalmát. Az összes ellentmondás dacára, avagy azok eredményeképpen a festő/otthon viszony olyannyira sebezhető, hogy szellemi háttere a politikai fogalmak szerint esetleg baloldalinak minősülhet. Aki megmarad csak festőnek, és nem válik Művésszé is egy olyan korban, amit forradalmi, technológiai, eszmeáramlati változások dúltak fel, azt kockáztatja, hogy egy megítélés alá esik azokkal, akik a letűnt politikai doktrínák után nosztalgiáznak. Igaz, hogy minél mélyebben hatolunk Kelet-Európába, úgy találkozunk egyre több festővel és egyre kevesebb techno-művésszel. A hagyományt átítatja a gyanakvás és a nosztalgia, utópiák szövik át, a hagyományos festészetet pedig a művész ontológiai szűrkesége terheli, a művészi kommunikáció a nem-közvetítés nehézségeivel küzd, a globális világ művészetét a non-percepció jellemzi.

A techno-politizált izomorfizmus közepette a festészetben megszületik „a másik hagyomány”. Ezt persze rögtön megfertőzik azok a kisebbségi érzések, melyekben a festő tudatállapotába a festészet arisztokráciája utáni nosztalgia vegyül, más szóval: nem könnyű a festészet arisztokráciájához tartozó festőnek lenni egy olyan világban, amely nem érzi szükségét az ünnepiségnek. Aki továbbra is azt akarja, hogy a metaforát a festői kétdimenzionalitás közvetítse, miközben az „egyesben” sugárzott üzenet dívik, azt kockáztatja, hogy megreked a *feledés tartományában*. Aki elutasítja ezt (nem feledve, hogy ezen a terület egyben átmenet és határsorompó is), az feltehetőleg egy feltűnő magatartás-feed-back hívéül szegődik, elutasítván a periféria gondolatát, a hagyományt és hagyományost, és azt az álláspontot, amely szerint a művész az egyetemes művészet gazdaságát, ikonográfiáját szolgálja. Más szóval ez „a másik hagyomány” művészetként, a

technóba épített művészetként tételeződve-megélve olyan valóság, mint amilyen az első császármetszés volt: kegyetlen és józan cselekvés, de indokoltta teszik a nosztalgizáló festők, akik szalmakalaposan kószálnak szerte a teremtet világban.

A hi-tech közeledése a művészethez, a festészet intertextualitása, intermedialitása, az előzőekben bemutatott hi-tech jellemzőkkel és elektronikus sajátosságokkal felvértezve, a techno-művész számára inkább várakozási és vágyakozási horizontokat eredményez. Egy olyan ellentmondásra is rábukkanhatunk itt, amely a fizika–metafizika, személy–teremtény, globalizáció–egyetemesség, kényszer–alkotó gyöngédség kontrasztjaira épül.

Azt hiszem, mégis létezik itt egy pozitív feed-back is: ez az amerikai techno-művész és az (intenzíven megélhető jelen időnek szórakozottan hátat fordító) etióp “költő” kisebbségi érzésének hiányából adódik, ám mindkét komplexushiany szélsőséges lévén, kikerüli a festészet ellentmondásainak lényegét, a kérdésfelvetést és annak értelmét, ellehetetleníti a művészet új techno-hagyományosságának mitizálását, egyszersmind különböző átfedéseket, kölcsönhatásokat eredményezve.

Itt, az új hagyományban meghal a festészet, hogy újjászülethessen az új média, a hi-tech világában. A festészet feed-back-je hagyományos művészetet jelent, de nem hagyományos felfogásokkal és eszközökkel létrehozva. Úgy is mondhatjuk, hogy a természetesség és műviség kontrasztjából bújtt elő a *poézis a technohatalomban*.

A másik poézis. A poézis a technohatalomban antagonisztikus felfogást tételez, amelynek elemei valójában sosem kapcsolódhatnak szerves egészé. Leginkább az új médiumok összefüggéseiben találhatunk rá, az inkompatibilitást a hi-tech-en túlra vetítve: gyakorlatilag egy “más” festészetről van szó, amelynek törvényei megkövetelik a komplementaritás megjelenését. A művészek megpróbálkoztak a hatalom kényszerítő erejének körvonalazásával (brainstormingok), természetesen a legfejlettebb technológiák segítségével.

A festészet szemszögéből a poézis a technohatalomban olyasvalamit jelent, mint ha *Picasso* Guernicáját *Szaddám Husszein* személyi irodájának falára akasztanánk, vagy *Walter Dahn* (fejszével kettéhasított fejet ábrázoló) *Selbst*

Doppelt – Önmegkettőzés című képét¹⁹⁶ a Fehér Ház Ovális Termébe számúznánk. A két politikai vezér irodája valós hatalmi központ, míg az említett képek csak festmények (poétikus festői harmónia megnyilvánulásai), a megfogalmazott analógiák csak fikciók, mivel a művészet és a hatalom világa továbbra is élesen elválasztódik egymástól. Az említett fikciók mentális gyakorlatok. A kapcsolódás nem az objektív és a szubjektív tényezők között létesül, hanem az objektivizmus/szubjektivizmus egésze között.

A „poézis a technohatalomban” fogalma valójában egy összegző megfigyelés eredménye, jó húsz év munkája van benne, több ciklus és sorozat tanulsága, amelyek abból a szükségből fakadtak, hogy kitapogassam a festészet határait és lehetőségeit. A poézis a technohatalomban – végeredményben a racionalitás/érzékenység kapcsolatát tételezi, egész alkotói munkásságom pedig a kontextus költői átfogalmazását célozza, hogy a festészetet méltó helyére találjon a high-technology és a hi-tech környezetében.

Egy normatív valóságban, a mostani technohatalom világában, az Erősz-Abendland feed-back magyarázza a fogalomrendszer kezdetben reflexív, majd poétikus-kontemplatív voltát. A diszharmóniák, a kompozíciós törések nem lehetnek hitelesek, ha nem hordoznak harmóniát. A festő „én létezem” megállapítása feltételezi a filozofálást és a felületi harmóniateremtést egyensúlyba rendező reflexív magatartást, a diszharmónia harmonizálási kísérleteinek pedig a legfinomabb és leglényegibb poézisból kell fakadnia. A jó öreg görögöktől egészen korunkig bonyolult vargabetűkben kanyargott a lét(ezés) értelmét kutató, állításokban és tagadásokban gondolkodó emberi filozófia. A poézis gyakran került árverésre (többé vagy kevésbé tudatos kísérletek tárgyául), de a legkülönbözőbb formákban, újra meg újra visszatért.

Korunk nosztalgiahullámából, kavargó információözhonéból újra feltör(t) a kommunikálás szükségessége. A Gilgames eposz születésének pillanatától a mai napig elsirattunk és megénekeltünk egy egész emberiséget. A nosztalgia a kommunikálás legfinomabb és legtitkosabb módszere. A technikai kísérletek és a

¹⁹⁶ Honnef, 1990, 114. o.

plasztikus kifejezésmódok kombinációi paradox kommunikációs lehetőségeket teremtenek. A visszapillantó tükör visszas perspektívájába vetített fénysugarak olyan „spekullumot” adnak, melynek alapeszméje szerint az informatizálódás elhomályosítja a metaforikus kommunikációt, hiszen tárgyi szempontból fölösleges és csak az érzékenységre hat. Persze aligha mondhatunk le az új kifejezésmódokról, eszközökről, fordulatokról. Ezek a jelenhez, a való világ tényeihez tartoznak. A művész és a művek szervesen be tudnak illeszkedni a hi-tech világába, tudatos nosztalgiával teremtve meg az újfajta poézis világát. A megfogalmazás ilyen értelemben nem létezett, a terminus hosszú, tudatos megfontolás eredménye, bár magával a poézissel évezredek át „kísérleteztek” és ma is megfigyelhetjük a legcsodálatosabb megtestesüléseit. Az anyagiassult információ (*info-mat*) segítségével a kommunikálás végül eljut a tudatos megjelenítés szintjére.

A mi világunkban, a képipar dömpingjében, az új hagyomány követelményeinek megfelelően, sajátos feed-back kapcsolja a hieratikus képalkotást a technoábrázoláshoz. A megállapítás szubjektív megközelítést is tételez, így miután megállapítom, hogy átérzem önnön belső történéseimet, a többiek belső érzéseire következtetve, úgy élem meg saját érzékenységet, ahogyan látok és értek, ahogyan látnak és értenek engem. Vagyis a vizuális poézis által. Túl az ontológiai kanyarokon és a poétikus-informális áttételeken, az intermedialitáson és az új médiumok mindegyik formáján, elismerem és értékelem a sajátos, hi-tech-ből vett kísérleteket. A festészet kísérletei nem tették fölöslegessé az új médiák kísérleteit. Fel kellett mérni, meg kellett érteni a művészet lényegét és eszközeit, a költőiség láncszemét felhasználva kellett átlépni a technikai lehetetlenségeken. A költészet perspektívájából szemlélve a festészet berkeiben kikísérletezett ábrázolásmód ellentmondásokat vetít egymásra, a „hajnali és alkonyi”¹⁹⁷ szféra képi világát. Hogy a látomás közepette úgy ébredj hirtelen a ráció világára, hogy se a percepció, se az appercepció varázsát ne veszítsd el, nagyon ritka, de kikísérletezhető élmény. Viszont a kísérleten, játékos próbálkozásokon túl, létre kell hoznunk egy olyan közeget, amelyben a sokrétű információáradat releváns eredményhez vezethet. Így

¹⁹⁷ *Rajiu*, 2001, 196. o.

például elképzelhető, hogy tudom, az utca közepén állva is érzem mindazt, amit a konyhában matatva gondoltam végig egy formális nyelvezettel kapcsolatban, miközben nem szabadulhattam az elmúlt éjszaka álmának emlékeitől. Poézis, álmodozás, kísérlet? Festészetemben a „poézis a technohatalomban” kifejezés röviden kísérletet jelent, ahhoz a költői villanáshoz hasonlítható, amely egyetlen pillanatban rokonítja az alkonyt a reggellel. A „valódi” festészet mindig látomásos, a születést jeleníti meg a halál idején. A gyakorlatban: öntudatvizsgálat függvénye, a választási kampány politikai hadjáratával szembeni reakciók összegzése, a befejezett festmény komoly utóvizsgálata és a befejezést megelőző utak végigtekintése mind ide tartozik. A vizuális poézis lenyűgöz/agyonyom, az állandó visszaemlékezés kontemplációjának logikája szerint pedig pengeélen táncol a „kemény” látás és a tiszta tekintet között.

A poézis a technohatalomban a stílusbizonytalanságok és feed-back-típusok közötti rést jelenti a hi-tech világában. Azok a munkáim, amelyek igazolják a „rés-elméletet”, három párhuzamos sorozatba tagolódnak. Témakörüket az alábbiakban részletesen fogom elemezni. Sorrendben: *Önarckép fej nélkül* és *Senki az asztalnál*, majd *Lepkeszervezet* és *Információ az angyalokról*, a harmadik sorozatból pedig *Itt egy kép lehetett volna vagy feltehetőleg jönni fog egy* és az *Amikor Ikarosz plasztika és plaszticitás volt*.

Önarckép fej nélkül. Ismételten hangsúlyoznám, hogy az Erósz és Abendland között állandóan egzisztenciális kérdésfelvetésekre bukkanunk. A technika és a művészet összefonódik, eggyéolvad avagy szétválk, függetlenül attól a kérdéstől, hogy én most ebben az évben, x órában megoldottam-e alapvető problémáimat, vagy azok épp ellenkezőleg, még égetőbbé váltak, talán még égetőbbé, mint más korok festőinél. Néha úgy tűnik, hogy rátapintottunk a lényegre, máskor viszont minden visszasüllyed az árnyékba és látomásba.

Ennek a kontextusnak és e kontextus kettősségeinek tulajdonítható az *Önarckép fej nélkül* címet viselő alkotássorozat. A festmény a gondolat és realitás árnyéka. Az árnyék mindannyiunk létezésének a jelképe. A mulandóság és képzeletbeliség hagyományos értelmében az árnyék minden időben csakis konvencionális szimbólumként tételezhető, vagy titokzatos fogalomként, melyet

gyakorlatilag sohasem lehet átlátni, mert köddé foszlik, ahogy közeledni próbálunk hozzá.

A mostani, éppen aktuális idősíkban a korszerűség globalizálódott, millió fényesen csillogó, utópisztikus részecskévé sűrűsödve drámai kérdéssort indított el. Ez az oka és az előzménye annak, hogy a Késleltetett hatású tükör című részben említett „sírj, művészet, sírj” képletbe fogtam a sorozatot. Ez az oka annak is, hogy nem stílusbeli, hanem eszmei síkon csatlakozom *Ross Blackner*hez, aki szerint: „ha az ehhez hasonló munkáknak van egyáltalán közös nevezőjük, akkor az a hiúság. És mégis, egy ilyen közös elem, mondja a festő, a művész és a téma azonosulását feltételezi, az önreflexiót, amivel el van foglalva.”¹⁹⁸ Más szóval a művészetben és a életben egyaránt úgy találom, hogy a származás jelentőségét mindenestül feledteti a világ „eredetisége”, mivel egy etiópiai vagy valamelyik óceániai törzs tagja (sőt az Abendland lakója) lényegében képtelen felfogni, elképzelni a világ teljességét. Itt az egyetemesség gondolatát merőben utópisztikusnak tartom, de ábrázolása a végtelenbe nyíló kompozíció lenne, amely önmagában sajnos ennek ellenére véges tárgynak bizonyulna, legyen bár négy négyzetméternyi vagy sokkal több, mivel a felület élei már eleve behatárolják. *Blackner* Wreath című munkájában (4. kép) a szürrealista látvány fényesen színjátékos, függőleges sávokból és csövekből épül fel, míg az én munkám fénylő felülete töredezett, kaotikus, mintha az elmúlt éjszaka álmából téptem volna ki. A felhasznált anyag a lehető legmesterségesebb: textíliautánzat, amelyet előbb összegyűrtem, majd befűjtam az autók festéséhez használt kék, ezüstös és fekete festékszóróval. (Azokra a legjobb minőségű kelmékre gondolok, amelyek nemrég jelentek meg a textilipar legújabb vívmányaként) Kifeszítéskor a kép hasonlít egy föltehetőleg földi, rettenetes állapotban lévő talajfelszínhez, esetleg a világ kezdetekor vagy végezetén, olyan felszínről van tehát szó, amelyet emberi láb (már, vagy még) nem érintett. A műanyagból készült munkán (5. kép) az önarcképnek van feje (II.), azazhogy van egy fej alakú körvonal, de nincs arca. A 6. képen látható munkán is portré nélkül vettem papírra az önarcképet, ugyanazzal a technikával. A felületeken van néhány vonallal vázolt rajz, épp csak

¹⁹⁸ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 390. o.

annyi, hogy felsejleni véljük benne egy ember árnyképét. Az önarckép fej nélkül arra az emberre utal, aki „súlytalanul” létezik, illetve arra, akinek az esze „túljár-túl jár” a kép valóságán. Nem ember az, csak alig vázolt körvonal, krimikben gyakran látott krétarajz. Az áldozaté. Nem győztek még le, nem vízszintesen, fekvé ábrázoltam magam, hanem függőleges síkban, egy monociklin vagy triciklin kerekező. A szereplő, aki én vagyok, téren kívülisége révén súlytalan, egy illuzórikus térben létezik, egy csillogó képben, amely „elvakít”. A költői-technikai feszültség abból a gondolatból fakad, amelyet ezüst vagy fehér lapocskákból alkotott rajz magyaráz.

A továbbiakban le kell szögezni, hogy a poézis a technohatalomban gondolata csak olyan körülmények közt bizonyul helyénvalónak, ha a festmény oda kerül, ahová „nem lenne szabad”, ahogy arra az előzőekben rámutattam: egy „ovális irodába”, nem pedig a görögországi Dekpota Alapítvány képtárába (ahol jelenleg található). Csak így konkretizálódhat a gondolat, hogy a festészet poézist jelent a technohatalomban, és „szólalhat meg” a néma festmény a falon.

Ugyanehhez a sorozathoz tartoznak a Ráma egy vakációs kép számára és a Senki az asztalnál című munkák, mivel a gondolat, a technika, az illuzórikus árnyékutánc, csakúgy, mint a kézzel megrajzolt vonalat felfedező első embernél, kényszeresen ugyanaz marad. A lényegi kapcsolat a sorozat darabjai között a képzelet anyagi síkba való vetítéséből születik, a beépített jelképek és utalások révén. A módszereket technikai kísérletek során kristályosítottam ki.

Lepkék szervezete (7. kép). Mivel a lepkék költői asszociációkat keltenek bennünk, ugyanakkor rendkívül festői jelenségek (vizuális képzetekként vibrálnak), illetve mivel a reflexív, filozófikus gondolkodásmód értelmében a lepkék a mulandóság jelképei, nehezen lehet elképzelni, hogy a lepkék szervezkedni tudnának. A biológiai tény, miszerint a lepkéknek van ugye „belső szervezetük”, csak úgy kapcsolódhat a szervezett rendszerek fogalmához, ha *Toffler* (1996) elképzelésére hivatkozunk. A *Lepkék és bombák* című fejezetben¹⁹⁹ a szerző jelképesen használta a címet, hogy kihangsúlyozza az információs kémelhárítás szerepét, vagyis az információlopást megghiúsító szervezkedést. A több síkon

¹⁹⁹ *Toffler*, 1996, 296-298. o.

értelmezhető kép egyik vonatkozása, hogy mind a lepkék, mind a bombák a levegőből jönnek, a megfoghatatlanból, a titkos létezésből, ha pedig nem sikerül elkapni a lebegő információt, bombák kezdenek kergetőzni a városok felett. A festők nem tudnak beilleszkedni, nem tudnak kommunikálni a világgal, mivel a festő belső világa és a külső világ más-más súlytalanságban lebeg. A szociológus metaforája pontosan célbatalált.

Amikor a feed-back 2 kapcsán *Philip Taafelre* és *Christopher Woodra* hivatkoztam, előrejelezvén a Lepkék szervezete sorozat témakörének felvázolását, a két szerzővel közös kommunikációs gondolatársításra céloztam, az elektronikus információfeldolgozást illetően. A festészet kommunikációja a jelképtükrözések informatív, nosztalgikus világát idézi. Az említett festők „nyomásmintákból és (New Yorkból a Perzsa-öbölbe küldött) olvasatlan levelekből indulnak ki, összekapcsolják [...] az európai és arab múltat és jelent, aminek következménye, hogy a dekoratív és az esztétikus jelleg szervesen egymásba olvad”.²⁰⁰ Példa rá a *Bad Seed – Rossz mag* (8. kép) és a *Cím nélkül* (9. kép).

A tárgyalt sorozatok következő ciklusába tíz festmény tartozik, *Információ az angyalokról* (10. kép) címen. 1999–2000-beli alkotás, egy méter hosszú és két méter magas. Drótszerű rajzot készítettem, száz meg száz anekdotikus részlettel, a bizánci kifejezésű, angyali profilokat olyan jelzésekkel látva el, amelyek telekommunikációs tárgyakra emlékeztetnek (fülhallgatók, vezetékek, drótok), mindezt egyetlen kompozícióba szervezve, amelyet ágas-bogas hálózat fog egybe. A megrajzolás előtt úgy készítettem elő a felületet, hogy egy másik, szobafestéshez használatos festékkel teljesen átítatott felülettel lenyomatoztam. Olyan lett, mint egy idő mállasztotta fal, amelyet még lehet látni az észak-moldvai kolostorokban. A képnek vibrálnia kellett, remegnie, nagyon bőrszerű, tapintható, anyagi, porózus hatást kellett keltenie. Mivel ezt a gyakorlatot a végtelenségig folytathattam volna, anélkül, hogy jelentősen befolyásolhattam volna az eredmény minőségét, meg kellett őriznem az ötletet, de más kivitelezési módot kellett találnom.

²⁰⁰ *Ruhrberg és mtsai*, 1998, 392. o.

Ekkor bukkant fel a „lepkék szervezete”, miközben mesterséges és ipari anyagokkal kísérleteztem az előző sorozat munkáinál. A kifeszített textílimitáció olyan hatást keltett, mint egy visszaverő tükör, telehintettem tehát rajzokkal, de úgy, hogy a lehető legkevesebb jelentést hordozó, a bináris jelekre emlékeztető képelemeket kapjak, mint valami nullák és egyesek tömkelegét. Az egész felület vibrált, mintha egymást akarnák túlharsogni a jelek, beleolvadtak a háttérbe, majd újra elővillantak onnan, attól függően, hogy természetes vagy gondosan elhelyezett, mesterséges fény világította-e meg őket. A kép vibrálása kelthet harmonikus érzetet, de zavarhatja is a szemet, mint egy szárny remegése, mint a sok vizuális jel szőnyegbomba-támadása. Az angyali eufemiálásokról a jelek tűzijátékára való át-térésnek semmi köze nem volt a techno-poézishez, mint a dadaistáknál, de olyan technikai kísérletet jelentett, amellyel “poézist” akartam ébreszteni.

Itt lehetett volna egy festmény, vagy feltehetőleg jönni fog egy. Festőként gondolkodva a szakrálist a techno-megjelenítéstől elválasztó út meglehetősen meredek, a festő pedig könnyen letévedhet róla. Mivel kortárs szemmel a vizualitást revelatívnek és liberálisnak látjuk, Vizuális Művészként gondolkodva az ábrázolás nem más, mint egy reprezentatív (ön)kifejezőmód, vagy a képzelet világából származó modell megvalósítási terve. *Gerhardt Richter* és *Sigmar Polke* például jól tudta ezt. Az interaktív festői megjelenítés, technoművészet fogalmai kapcsán pedig elég, ha *Shigheti Kubota* (1. kép) és *Bill Viola* (11. kép) munkájára hivatkozunk.

A festészet értelmének, helyének, értelmezésének kutatása vezetett rá, hogy nagyon figyelmesen vegyem szemügyre az említett festők alkotásait. Az előbbieket „a festészet válságának” keretében kínáltak alternatívákat a festészet számára. Minden festő vágyik a tiszta percepcióra, mivel ez intimitást tételez, az intimitás pedig befolyásolja a belső megértés folyamatát. Szeretném hangsúlyozni, hogy festőnek lenni azt jelenti, hogy „beépülsz” a szentképfestők és a techno-művészek között feszülő hagyományos szövedékbe.

Itt lehetett volna egy kép vagy feltehetőleg jönni fog egy (12. kép) arról beszél, mit jelent „festő-művészeknek” lenni. Átmeneti magatartás, több szempontú, amit a hajnali-alkonyi jelleg ideális kettőssége fejez ki a legjobban. A vászon, a mesterséges textília, a netex, festékszóróval kezelve, keretre feszítve nem annyira a

festészet kimondhatatlan misztériumát sugallja, mint inkább valami egészen prózait, például akár ruhateregetéshez is hasonlítható. Az első témakör, az önarcképsorozat kísérlete a kezdeti kegyetlenségnél maradt, mindenféle utóhatás nélkül, a szemlélőnek viszont meghagyta a lehetőséget/élvezetet/elutasítást egy olyan látvány kapcsán, amelynek aurája, sarki fénye van, a festészet műfajának dekonstrukciójára törekszik, ugyanakkor létrehoz egy képet, amelyben hisz. A jellegzetes festői magatartásról való lemondás olyan poézis–festőiség-kísérlet, melyet legelőször önmagam számára találtam ki, alávétve magam a kétségeknek és bármilyen váratlanul felbukkanó meglepetésnek.

Plasztikus plasztikusság (Amikor Ikarosz plasztikusan plasztikus volt). Az alkotás három méter széles és másfél méter magas (13. kép), átlátszó és két oldalról szemlélhető. Az egyik oldalon műanyag sávok kollázsa látható, a másik oldalon finom, zöld szúnyogháló. A falra merőlegesen kell kiállítani, mintegy beszúrva a falba. Hogy az egész képet láthassa, a nézőnek félkör alakban egyik oldalról a másikra kell sétálnia, mivel mindkét oldal más képet ad. Kétoldalúsága mellett a munka átlátszó és fényáteresztő. A néző, miközben valamelyik oldalt nézi, átlát rajta és megpillantja a túlsó oldalon álló nézőt. Nem mondhatjuk, hogy a hi-tech-re jellemző techno-megjelenítésről van szó, de a kétdimenziós tárgy kétségtelenül intermediális jelleget ölt, nem utolsósorban az élő ember(ek) cselekvése(i)nek, magatartása(i)nak köszönhetően. A festmény térbe, fénybe és különösképpen a mai embernek tulajdonítható, többé vagy kevésbé imitált aurába rejtőzik. Arról van szó, hogy számba vesszük a másik ember tekintetét is, mint a gondolatok vagy kétségek másik lehetőségét. A plasztikus plaszticitás a vizuális művészetek (a festészet) és a valóság vadházasságának gyümölcse. Az új fogalomfúzió, az eredeti poézisnek a nem empatikus technohatalommal való elegyítése, egyelőre még a harmonikus érzékelés kísérleti stadiumában van, és úgy találom, hogy a másik szemlélő jelenlétében válik hajlékony avagy mereven korlátozó tényezővé. A kezdeti motiváció a festészet gyakorlatából ered, nem az eszközökre vonatkozik, és bár az érvek természetesen csak érvek, de a képiparnak fittyet hányó költészet többet jelent, mint a heideggeri Gestell koncepciója. A poézis a technohatalomban fogalma a hi-tech kontextusában újjászülető festészetre utal.

A globalizáció szlogenjeinek és a provincialista gőgöknek (íme az új szabadság! Íme a kontextus!) összetett világában a művész számára ez az utolsó lehetőség, hogy öntudatra ébredjen. Az egyéni sorsra kivetített művészet viszont, hogy valami lényegeset közvetíthessen, arra kényszeríti a művészt, hogy ne érje be egy egyszerű választás lehetőségével, ami a hagyományos műfajra, merész tervekre vagy a költői érzés egysíkú átélésére korlátozná. A beteljesedés sikerét ugyanaz adja, mint a való életben: a felfedezés. Itt persze a határvonalaknak, a műfaj jellegzetességeinek, az eszközöknek felismerését jelenti, valamint annak felmérését, hogy rendelkezésre áll-e az uralásukhoz szükséges erő. Ehhez adódik még a lélek állandó igyekezete, hogy megismerje, megértse a külvilág tényeit.

Végezetül úgy gondolom, hogy művészi sorosomat döntően befolyásolták a hagyományok és a különféle átmenetek, többé vagy kevésbé ideológiaiak, az a tény, hogy ideálok és nyomorúságok között vergődöm, illetve, hogy alkalmanként el kell túrnöm az obskurantizmus legperverzebb formáit is. Azt hiszem, hogy mindezek együttléve béráltak művésszé. Vagy talán csak én értelmezem úgy, hogy ekképpen értendő az öntudatra ébredés: amikor túllépünk minden dolog létezésének határain és sajátosságain. (AZ-ÉLET-AZ-A-MŰVÉSZET.) Lehet, hogy majd csak ezután következik be az a legbelsőbb beteljesedés, ami a költői lénynek-létnek a lényege..

IV. fejezet. Anyag és információ

„Következésképpen a vitalitás, a cselekvés, a tett, a győzedelmes anyag és a teljes kauzalitás művészete a mű és annak olvasata közötti elkerülhetetlen dialektikát tételezi. Egy mű nyitottnak számít mindaddig, amíg műalkotásként fogják fel, és rögtön zavaró tényezővé válik, ha megszűnik ez a szerep”

(Umberto Eco, Opera deschisă, Paralela 45, București, 178)

Érvek

A poézis a technohatalomban kevesebb, mint egy tantétel: olyan tervezet, amely a művészet stratégiáiba való behatolást célozza, a világ stratégiáinak kontextusában. A high technology világában a feed-back egy sor ellentétes fogalomra épül: teremtmény-személy, információ-nosztalgia, hieratikus kép-technoképzelet. A fogalmakat logikus képzetek hidalják át, egyetlen szemiotikus egészbe fogva őket. Most, a siető világban is létezik a festészet iránti igény. A kérdést a globalizáció és a logikai következtetések szellemében közelítettem meg: úgy alkalmaztam őket, mint egy jó feed-back esetén. Az új médiát, a hi-tech-et az ember folyamatosan használja, az viszont majd később derül ki, hogy milyen eredménnyel. A művészet demokratizálódása, a pop-arttól, de talán még korábbról indulva, egészen a szórakoztató/kísérleti produkciókig, az egész művészvilág szintjén egyfajta „megbékélést” eredményezett. Létünk árnyékszerű tükröződésében a kommunikáció a nosztalgiázásra korlátozódik, miközben titokban az aurát keressük minden hétkönapis tény mögött, minden konkrétum konnotációjában. A hagyományok újraértékelése után, az új költészet megjelenésével egyidőben a festészet afféle művészi reform letéteményesévé válik, multimédiás, sokszorosán értelmezhető lehetőséggé. Kérdéses viszont, hogy ezek a művészi fogalmak, szintézistörekvések nem holmi didaktikus kísérlet jegyében született próbálkozások-e, és hogy vajon mindennek a hatása alatt sikerül-e még a transzcendentális hitelesség szellemében kiteljesednünk. A művészet szempontjából a világ továbbra is analfabétákra és „vájtfülű” elitre oszlik. Nem szegődtem a tömegek ügyvédjéül, ám utalni szeretnék az új médiumok hermetizmusára: a piacmenedzselésnek

köszönhetően sodródott a festészet a művészetek gettójába. Valami hasonló történt az ismeretelmélettel, amely megelőzte az évezredes teogóniákat, szembe helyezkedve a transzcendenssel. A tömegek, elveszítvén „lelküket”, arra ébredtek, hogy nyakukba szakadt a piaci menedzsment. Itt ér véget a nevezett „poézis a technohatalomban”, ami a festészet korlátozását jelentené, hiszen a fogalom alappillérei, a lét-árnyék-valóság, kommunikálás-tükrözés-információ és kép-aura-látvány viszonya egyaránt kapcsolódik a konkrét valósághoz és egy szemantikai-szemiológiai feed-back világhoz.

Ennek megfelelően a “nagykorúvá lett” festészetnek “nagykorúsított” világra van szüksége mint felfogó rendszerre, közönségre. A festészet költészetének értelmében az árnyék, aura, tükrő fogalmai egyéni tapasztalatok szintjén kénytelenek kiteljesedni. Lényegében a festészet az ember és világ közti többszörös közvetítés szerepét látja el, a legkülönbözőbb módokon, zárt/nyitott, félig zárt/félig nyitott formában. A festészet nem ellensége az új médiumoknak. Képes összekötni a látást és a szellemet, és megvan a lehetősége, hogy közvetítse-kapcsolja az én belső világomat mások belső világhoz. Re-alternatívaként összeköti a mélységesen emberit az elittel, az új médiumok, a hi-tech finomságaival. (Nem lehetne a festészet a vizuális művészetek lírai műfaja?)

Hajdan a festészet (vallásos értelemben vett) áldozatot jelentett, ma viszont tényeket közöl. Az üzenetközvetítés valaha anyagi szinten valósult meg, konkrét eszközök segítségével, ma elvont fogalmak világában zajlik, az információ szintjén. A hajdani ember művészi megnyilvánulásait a természet-kultúra viszony értelmében az anyag-gesztus-ábrázolás eszközeivel juttatta kifejezésre, a high technology kontextusában a kultúra-technika viszonyt a tudomány-technológia-kommunikáció hármasa közvetíti. Ma pedig megpróbálunk visszatérni a nosztalgiához és az igazsághoz.

Az ANYAG-INFORMÁCIÓ alkotás tervében megkísértem újfogalmazni a kódok rendszerét és továbbítási lehetőségeit. Az *estesis* az anyag lényegét az anyagság szintjéről a médium-média világába emeli, a különféle bizonytalanságtípusok anyagi megnyilvánulásai kifejezőmódokat tételeznek, a hangok, a fényhatások, a papírra vetett vonalak az információ normáinak megfelelően

mérhetők-kezelhetők. Ma felhasználhatjuk a technika minden vívmányát, de számolnunk kell persze azzal is, hogy az info-war információzavart is hozott, az információ-nosztalgia viszony váratlan reakciókat eredményez, a Lepkék szervezete című alkotásban apró lépésekre bontott visszacsatolások születtek, *Eco* (2003) viszont a „*kódelmélet*” alapján magyarázza²⁰¹ a funkció-jel, kifejezés-tartalom viszonyát, a kódok összefüggéseit stb. Az információtól a metaforáig kommunikáció révén lehet eljutni. Míg az anyag filozófiai fogalma a valóságban próbál materializálódni, addig a gyakorlati információ a filozofálódás felé tart. A Dekoratív sárga, avagy fény a négyzeten (18 négyzetméteres kép, amit 1997-ben készítettem, ösztönösen kutatva a fény és az anyagok hatásait) kapcsán megállapíthatom, hogy sikerült úgy megalkotni, hogy elemezni lehessen rajta az anyag és információ fogalmának interferenciáit, váltásait és filozofikus utalásait. Az anyag és információ kapcsolata nem témakör, hanem egy olyan gondolat, amely a festészet általános területének kiszélesítését tételezi.

A kódrendszerek szemszögéből vizsgálva a nosztalgia jellemzőit, új elméletekre lenne szükségünk az információ tudományában. Pillanatnyilag a nosztalgia meghatározása egy strukturált rendszerben megélt hiányként tételeződik. Létfontosságú és eszmei hiány, amit visszaemlékezések, feed-back folyamatok gerjesztenek. Mindenik mű címe lehet vonzó és jelképes, de csak önmaga számára elegendő metafora, nem elég a festészet problémaköréhez. A Meghalt a király, éljen a király! cím nem foglalja össze a szóban forgó eszmei vonalvezetést, csak annak egy részét. Vannak más részek, amelyek jelentősen kiegészítik az ideatikus háttérrel, elősegítik a folyamat megértését. A kutatás „ingadozásairól” van szó, melyeket az évek során keletkezett alkotássorozatokkal és -ciklusokkal bizonyítottak (változó hatású feed-back-ekkel). A változások hol a festészetet érintették, mint például a Milena éjszakái vagy a Vasárnapok című munkákban, hol pedig a festészet tárgyának megfogalmazását, mint a Paletta és médium, Utolsó tájkép, Fehér és fekete között, illetve az aktuális *info-mat* munkákban. Az anyag-információ a festékréteg metafizikus átlényegüléséből adódik. Az olvasatok lehetőségeit a világ zaja is befolyásolja. A

²⁰¹ *Eco*, 2003, 56-162. o.

festészet megfoghatatlanságának másik oka, hogy be kellene határolni a helyét a művészetek között, megtalálni a metafizikai jelentéseket a festék fizikai rétege alatt. Nem úgy, ahogy az *Ad Reinhardn*ál vagy *Rodcsenkon*ál jelentkezik. Úgy találtam helyesnek, hogy az anyag-információ ellentematikai támasztékát a következő rétegződésben kutassam: Gondolat, Fikció, Forma–Rendezés–Festészetbeli poézis.

A festészeti anyag előtti és utáni gondolat

A *gondolat*. Ahogy a hi-tech a művészeteknek (közvetítői szerepét tekintve) afféle „púpja-szárnya”, a festészet „púpja-szárnya” a “poézis a technohatalomban” fogalma kell hogy legyen: Ikarosznak le kellett ráznia a bilincseit, szükséges volt, hogy ne vegyen figyelembe semmiféle tanácsot és természetesen le kellett zuhannia. A találmány túlságosan intelligens volt az előzőleg meglévő természeti és isteni normákhoz képest. Ikarosz büntetésre (ugyanakkor mítoszbeli átlényegülésre) volt predesztinálva. Tette gyakorlatilag kísérlet volt, a mítosz pedig, kivetített megjelenítéseiben egyfajta “poézis a technohatalomban” töltetet hordoz. Mire hozzánk jutott, repülőgéppé lett, melyet a romantikus Rómeók és Júliák (sőt a mai hatalmasok) még mindig nem értenek, úgyhogy időnként még mindig le-lezuhannak. (!) A poézis a technohatalomban megfogalmazást a lényegét tekintve kell alkalmaznunk az anyag-információ tárgyalásakor. Jelesül ez úgy értelmezhető, hogy nem a *duchamp*-i ugródeszkáról történő elrugaszkodásról van itt szó, nem is a művészettörténet jól nevelt átkapcsolásairól egyik stílusból a másikba, hanem a repülés egyetemességéről. Metaforával: az embernek teremtményből egyénné válásáról, melynek során a későbbi megismerésnek meg kell haladnia, át kell lépnie a korábbi, gyengébb ismeretek küszöbét. „A gyakorlati renddel szemben a kísérlet nem sokban különbözik az empirikus »technétől«, csak akkor, ha sikerül túllépnie azokon, akiknek a gyakorlat nélküli elmélet van a birtokukban: a kísérlet az egyoldalú ügy, míg a »techné« az egyetemességé, az akció pedig mindennek az egyén rendjében való megnyilvánulása”.²⁰² Az anyag és információ az egyetemességé. Az egyetemes magában hordozza az egyénített formák terhét. Ikarosz lezuhan, ma pedig már

²⁰² *Arisztotelész*, 1998, 5-6. o.

létezik egy Ikarusz nevű autóbuszgyártó cég, aminek immár semmi köze az elméleti techné lényegéhez.

A természet rendjében megvan az információ csírája. *Duțescu* (1998) így hívta fel a figyelmet az *Arisztotelészre* vonatkozó tomista értelmezésekre: „A forma az anyag cselekvése [...], az anyag a tettben válik lénnyé”.²⁰³ *Averroes* így értelmez: „a meglévő természetnek, amit fajnak nevezünk a teremtet világban, van egy közvetítője, tehát az anyag és a forma összetevői. Az összetétel teremtménnyé válása nemcsak az anyagra, hanem magára az összetételre vonatkozik”.²⁰⁴ Létezik egy konspiratív kapcsolat a kő anyaga és aközött, ami arról informál, hogy van egy kő. Csakhogy a kő természetének konspiratív kapcsolatát most meghaladja a logika, az Ikarosz-kísérlet (ami rokonítható az analóg hi-tech-hel). Felmerül itt az információs „elsődlegesség”, ami felborítja az anyagi jelleget (kizárva a metafizikát). Megmarad viszont egy lényegi korpusz. A festészet metafizikai alaptényezője eltűnik, nem marad más, csak az információs alaptényező és az anyagi réteg. Az én festészetemnek a helye abban a világban van, ahová Ikarosz lezuhant, mint egy olyan kísérlet, melyben a meteorból mítosz és kő lesz. Az anyag és információ a kis része a *festészetnek*. Egy kicsit metafizikai és egy kicsit fizikai jellegű. Például a *Meghalt a király, éljen a király!* munkám A fekete díszasztal címet is viseli (14., 15., 16. kép) mint *info-mat*.

Az *anyag*. A műnek (14. kép) fekete a háttére (szénporból készült). Egyes felületek látványosan festőiek, másutt arany és ezüst lapocskák világítanak. A központi részbe festettem egy „bélyeget”, egy fekete-fehér csendéletet. A figyelmes szemlélő rögtön látja, hogy ez a kulcsa, a titka az egész nyolc négyzetméteres festménynek. A bélyeg elemei arany és ezüst (természetesen absztrahált, a fényben vibráló) rajzokban folytatódnak. A kenyér, az élelem és a többi elem átlényegül, elveszíti anyagi jellegét, beleolvad az (*in*)formális absztrakcióba, a festmény nem anyagi alaprétegébe vagy a felhasznált anyagok rétegeibe. A kép vagy éppenséggel a látvány a részletekben és anyagi jellegben konkretizálódik. Az anyag lényege játékosan idézi a metafizika, a metafora és a festőiség világát. Ez az oda-vissza hatás

²⁰³ *Duțescu*, 1998, 83. o.

²⁰⁴ *Uo.*, 84. o.

az anyagok és megjelenítések „interaktivitása” révén jön létre. Szemiológiai értelemben a matéria akkor válik anyaggá, ha a jelfunkció megfelel az anyag-forma-kontextusnak, vagyis a kifejezés és a jelfunkció között kimutatható kapcsolat létesül.²⁰⁵ Ennek megfelelően a festmény szemiotikai és metaforikus értelemben egyaránt kétféleképpen értelmezhető anyagként tételeződik.

A második variáns (15. kép) az anyag formaváltozásainak tekintetében világosabb kompozíció, mivel nagyobb felületekben szerveződik. A nagy felületeket rajzok tagolják. Az, ami az előző variánsban bélyegnagyságú festmény volt, itt nagy kép. A csendéletet leheletfinom, akvarellszerű tustechnikával, majdhogynem impresszionista stílusban készítettem. A csendélet légies kékjét a (sokféle anyagból) ráépülő és töredezett rajz ellenpontozza. A rajz fekete-sárga vonalai a jobb sarokból indulnak, a fekete hol fénytelen, hol csillogó. Ezek a vonalak behálózák a csendélet-festmény négyszögét, és más rajzokkal futnak össze, melyek ugyanazt jelenítik meg, csak aranyban és ezüstben. Az arany és ezüst sávját fekete porból készült rajzok „szeletelik fel”. A kenyér, a halak, az élelmiszerek, az edények olyan kompozíciót alkotnak, amely különféle anyagokból áll. A megjelenítés illusztratív, átfogalmaz, átlényegít. A kompozícióban elfoglalt helyétől függetlenül, mindegyik motívumnak állandó feed-back szerepe is van.

Az információ. Az információ témakörét illetően *Umberto Eco* (2003) figyelmeztet annak ellenőrizhetetlenül sokértelműségére: *Dubuffet* festészetéről szólva megjegyzi, hogy “*Dubuffet*, aki legújabb materiológiaiának megfelelően meglehetősen látványosan idéz mindenféle útburkolatot vagy elvadult vidéket a műveiben, ugyancsak meglepődne, ha valaki az ő festményein Ötödik Henrikre vagy Jean d’Arcra vélne ismerni, és ezt a merőben szokatlan asszociációt valamely lelkiállapotnak tulajdonítaná...”²⁰⁶ A motívum módosulásainak, a megjelenítésnek, a szintézisnek, illetve az egyik anyagról a másikra való áttérésnek olyan érzést kell kelteni, mintha azért faragnál egy követ, hogy meglásd, mit rejt a belseje. Elméletileg az információ módosulásáról van szó. Mindez az én szememben „információkkal”, más néző számára esetleg „elleninformációkkal” egészíti ki a képet. A fenségesen

²⁰⁵ *Eco*, 2003, 60. o.

²⁰⁶ *Uo.*, 176. o.

megrakott asztal valami királyit idéz. Esetleg az arisztokratikus festészetet. Az asztalnak feketének és díszesnek kell lennie, hívogatónak, hiszen kihirdették: Éljen a király! Az ünnepélyesség kizárja, hogy valaha is aktuális legyen a „Senki az asztalnál” helyzete. Ez igaz, mivel a nyolc négyzetméteres festményen vannak „balfogások”, sok a képáttétel, a motívumok megvalósulásának során sok módosulás születik és sok a kihívó motívum. Az egyik forma beszél, a másik hallgat, sőt létezik az anyagnak egyfajta zeneisége is. A fizikai tények világából a metafizikába jutunk, egyik kódtól a másikig. Felállunk az asztaltól, még mielőtt leültünk volna, leborulunk a dicsőség előtt és a drámai pillanatokban, az éltető erő vagy a láthatatlan szellem előtt. Elborít a transzcendens hatalom, amikor hívjuk, akár nosztalgiából, akár ideálvágyból idéztük meg. Nyilvánvaló, hogy ez a nosztalgia nem azoké, akik a periférián vagy a harmadik világban élnek, akiket már az előzőekben említettem.

*A fikció. Árnyék, tükör, aura. A nosztalgia
mint az igazság materializálódásának formája*

Az árnyék a kézzelfogható vertikális kivetítődése. Akkor, amikor tudod, hogy létezel, látod kivetülni az árnyékodat. Az árnyék nagyon tűnékeny, s ez a tűnékenység a fényben való jelenlétnek tulajdonítható. Mint ahogy a sötétben eltűnik az árnyék, a halálban sem vethetsz árnyékokat, mert nem vagy jelen. Bármennyire is megfoghatatlan az árnyék, nem a fény ellentéte, hanem a fény egyik formája. Az optikának az árnyékról adott konkrét magyarázata és az árnyék jelképisége a metaforában és metafizikában is tükröződik. A kapcsolat az ontológia valóságában, vagyis az élet meglétében keresendő. Az árnyék fogalmából kiindulva a primitívek világának kétes filozófiáiba ugyanúgy bele lehet tévelyedni, mint az ellenkezőjébe, a technohatalom világának a pozitívizmusába. A két véglet között a sfumatohoz, vagyis a festészethez jutunk. Ezzel kísérletezve jutottam ugyanoda, ahová a „poézis a technohatalomban” fejezetben: az Önarckép fej nélkül (5–6. kép) munkámhoz. A primitívektől a hi-tech-ig és a kísérletekig a festészetet nagyon érdekli az árnyék, de csak ha a legkihívóbb invariánsokról van szó. Az én festészetemben az árnyék füst, megjelenítés, vágás vagy a felület szétdarabolása, vagy mindez együttvéve. Az utolsó variánsban az árnyék az anyag alkotóeleme, összetevője, a képzeletbeli végtelen,

mitológia, a tárgy és a jelen tűnékenységének jelképe. Az árnyék az én vágyam: igazolja, hogy létezem. A Meghalt a király, éljen a király! (14. kép) kis bélyegében az élelmet fekete-fehérrel festettem, ezek a tárgyak a kézzelfogható valóság világából jönnek, van árnyékuk, hisz az árnyék segítségével kapunk hírt valamiről. A második változaton (15. kép) a központi négyzet ugyanazon élelmiszer-motívumában az árnyék annyira megfoghatatlan, hogy már-már nincs is. A jobb oldali rajzok alakjait betemeti a sötét, az éjszaka és a fekete, míg a bal oldaliak „elvesztik anyagságukat” az arany és ezüst fényének erejétől. Van a képben egy olyan feszültség, amely nem pusztító jellegű, de a fény és az árnyék sugallta azt a fikciós információt, amelyre A hirosimai festőben hivatkoztam, és amikor kikísérleteztem „az árnyék árnyékát” az Önarckép fej nélkül című munkámban. A Dekoratív sárga vagy fény a négyzeten (17. kép) alkotáson mindent elönt a fény. A bal oldalon az almáknak azért van megszokott árnyékuk, mert porított szénnel készültek. Így konkrét információt utánoznak, ám távolról nézve a 18 négyzetméternyi festményt, minden almára vonatkozó információ eltűnik. A 12 függő szék (18. kép) című munkán baloldalt, a sárgával felszórt felületen szinte minden ködszínű árnyékba olvad. Ráadásul a balra és jobbra vetülő, expresszionizmust idéző árnyékok a materializálódás megszűntét jelzik. A festéket mázolóecsettel kentem fel, konfliktust teremtve a mértani pontosságú, ezüst rajzokkal. A sötét kép közepén a megfoghatatlan, légies fény-árnyék kép az anyagot másfajta információ kontextusába helyezi. A tűnékeny anyag és a kő kontrasztja a komplementaritás íratlan törvényére utal.

A tükör. Egyáltalán nem kellett szépnek lennie Narcissusznak ahhoz, hogy beleszeressen önnön képmásába. Minden, amit tudunk erről, metaforikusan utal Ádám bűnére, aki a saját lényétől (arcától) elbűvölve elfordult Istentől, Isten arcától.²⁰⁷ Nem az a fontos, hogy a mítoszbeli szereplő létezett-e vagy sem, hanem hogy valaki revelációszerűen felfedezte önmagát egy fényvisszaverő víztükörben. Beleszeretsz önmagadba a reveláció folyamán, mert ez csak *neked* adatott meg, úgyhogy nem tévedés, ha szépnek hiszed magad. A szép, az valami készen kapott, és valamiképp nem is nagy a távolság Narcissusz és *Duchamp* között. A tükör az a

²⁰⁷ Baltrusaitis, 1981, 88. o.

jelkép, amely után (az igazságot keresve) az egész emberiség szalad, és aminek köszönhető a sok háború, a tudomány, a fénytöréstan és maga a festészet. A régi idők festője nem a strukturalizmus törvényei szerint, a kép restrukturálásának fogalmaiban gondolkozott, nekem, mai festőnek azonban már szükségszerűen a festővászon mögé, köré és elé is kell néznem.

Dekoratív sárga vagy fény a négyzeten – a munkának nem lehetett más címet adni, mivel a festészet egyelőre a kép határolta sík felülethez és a fényjátékokhoz kapcsolódik. A tükörben a fény reflexiót, álmod, vibrálást, szemlélődést, megjelenítést jelent, lehetővé teszi, hogy lásd önmagad, gondolkodj, játssz, legyenek érzékcsalódásaid és látomásaid. A tükör logikája szerint a fény analógiákat teremt, narcisztikus magnetizmusokat. A sárga azért sárga, mert ez a szín a nap jelképe, ám egy vászon síkjára korlátozva pusztán dekoratív szerep jut neki. Ugyanúgy lehetetlen a fényt négyzetre emelni, ez csupán festői metafora. A fény a tükrözést jelképezi a vászon felületén. A tükör, a fény a négyzeten meghökkentő képet ad. De valami módon mégiscsak vissza kellene szerezni a Narcisszus meséjében és *Duchamp* okosságában elveszett tükrözést. A festmény szélének sárgáját a nagy ezüst felületek ellentétezzik, különösen erős fényben hatásos látványt keltve. Az ezüst felület tükrözi a szemlélő képmását. Diszkrét megvilágításban ez a tükrözés elmosódott képet mutat. A nagyon erős sárga arra ösztökél, hogy (a mítoszbeli, igazi) Narcisszusra gondoljunk. Az anyag egyszer hallgat, másszor beszél. Ha valaki bal oldalról nézi a *Meghalt a király, éljen a király! II.* (15. kép) munkát, különböző élményei lehetnek: jobboldalt fényes feketében, míg balról arany és ezüst fényben láthatja magát. A Lepkéket ábrázoló festményhez képest, melynek csak intellektuális értékeiben tükröződhet a közönség, az előbb említett munkában az arisztokratikus és szellemi tükrökben vizuálisan is meglátja a képmását. A tükrözés hangsúlyai nagyobb vagy kisebb szerepet játszanak, attól függően, hogy milyenek a reflektorok, a forgatókönyv vagy maga a fény spektruma. A „*Sehenspiegel*”²⁰⁸ szabályainak megfelelően az erős megvilágítás, a szín és a fény viszonyának szerepcseréje a szín és festék valóságértékeinek háttérbe szorítása stb. fiziológiai-lelki hatásokat kelt. Az

²⁰⁸ *Baltrusaitis*, 1981, 189. o.

empátia pszichológiája, az „Einfühlung”²⁰⁹ az idegrendszer fiziológiájával magyarázza a formát, fényt stb. Ennek értelmében az emberi agy szerkezete bizonyos biológiai és kulturális adottságoknak megfelelően alakul és nyilvánul meg: lényegesnek tűnik, hogy egyszerű elemzés nyomán magyarázatot nyerünk a szemantikai és viselkedéstani problémákra is.²¹⁰

Aura-aurora. A sarkok felé haladva, például a messze északon látható színes fényjelenségeket sarki fénynek, aurora borealisnak mondjuk. A szivárványt egyszerű fényvisszaverődés kelti, a különböző sűrűségű közegeken áthaladva a fény összetevőire bomlik. Mindkét látvány varázslatos. Az auróra, a sarki fény olyan költészetet idéz, amely a lélek legbelsjéből, az extázis és a szorongás metafizikájából ered. Ezzel szemben aurája, szent nimbusza csak kevés embernek van. Az említett (fény)jelenségek igazi mágneses vonzást gyakorolnak az emberre, akinek reakciója először a félelem érzetét konnotálja, majd a reveláció áhítatával ér véget. Mai szemmel nézve meg kell állapítanunk, hogy egy adott időpontig csak a szentekkel asszociálták mindezt, és a szentképeken ábrázolták. Később jöttek az impresszionista festők, akik rácsodálkoztak a fényjátékokra, ma viszont már semmi ilyesmi nincs a festészetben. A varázslatból technikai eszköz lett, a techno-zónában alkotó művészek szolgálatába szegődött hétköznapi valami, akik rögtön készítettek is róla-belőle virtuális képeket.

Hangsúlyozni szeretném, hogy a festészetben megfogytakozott a metafizikai alap, filozofikus töltés, helyét a magatartás- és felfogásbeli anyagiasság vette át. A megfestett mesék már inkább a fikció, mitológia, irreális világába tartoznak.²¹¹ Amikor azt hiszem, hogy a festészetnek anyagból és tiszta információból kellett megszületnie, akkor olyan túlhaladott hitekre gondolok, melyek felfedezték az árnyékot, a tükröt, és arra a pillanatra utalok, amikor rádöbbenek az aurára(!). Ma az árnyékot, az aurát, a tükröt a fizika mind ellátja-köríti-tisztázza a maga tudományos magyarázataival, a metafizikában viszont minden valóság ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint maga a metafizika. Az anyagnak és az információnak van percepciója

²⁰⁹ *Eco*, 2003, 219. o.

²¹⁰ *Uo.*, 49. o.

²¹¹ *Uo.*, 188. o.

vagy appercepciója. Mindezek az egykori kérdésekre adott egykori magyarázatok éppen eléggé meggyőzőek ahhoz, hogy ha nagyon finom anyagra gondolok, akkor arany és ezüst lapocskát használjak. Spontánul, öncélúan kezdtem használni ezeket az anyagokat, ám miközben dolgoztam velük, előre nem látott események történtek. A lapocska szétporlad a kézben, szinte belélegezhető. Nem gondoltam arra, hogy a szentek aurája miért van aranyból, és arra sem, hogy a régi időkben milyen élményben volt része az erdőből, földről hazatérő embernek. A szépség változó, függ az évszaktól, pillanattól, éjjeltől-nappaltól, az időjárástól, villámlástól és csillagos égtől, vagy mostanság a természetes vagy mesterséges fénytől. Fényárban úszva, a nagyváradi Barokk Múzeumban kiállított műveim (12. kép) teljesen másképp hatottak, mint a műteremben vagy bárhol másutt. Még ugyanabban a térben is változnak a képek hatásai a nap folyamán. Következésképp az aura a festészet költészete, bőségesen kínálja a poézist, ami a festmény anyag-információ, felfogás-metafora, hajnali-alkonyi kontrasztjaiból-egyidejű jellemzőiből fakad. A Poézis a technohatalomban kísérleti variánsában a hajnali vonás szkeptikus és bizonytalan, ahogyan azt a cím is jelzi: Itt lehetett volna egy festmény vagy feltehetőleg jönni fog egy. Amit ki szeretnék hangsúlyozni, hogy ebben a feltételezésben az információ és az anyag egyetemes vonatkozású tényező. Ezért lehet a festészet arisztokratikus.

Forma–rendezés–poézis

Hogy a festmény festmény és csakis festmény legyen, az nem több pusztán elvárásnál. A hi-tech, a high-technology kontextusának tételezése származhat romantikus arroganciából, eltompultságból vagy lehet tudatos felvállalás eredménye. Fizikai fogalmakkal élve: a festmény egy kétdimenziós tárgy. Nem tudom, miért nem nevezik a szaknyelvben “költői” avagy minimális művészetnek. Spekulatív értelemben a festészet hermetikusnak bizonyul az új médiumok viszonylatában, mert nem szólítja meg nyíltan és közvetlenül a nézőt, vagyis a fogyasztót. A festészet igényes (ugyanakkor meglehetősen szeszélyes) művészet, ahogyan az a fentiekből is kiderül. Ez ugyanakkor “átjárót is nyit”, kapcsolatot biztosít a művészetek, sőt esetenként az alfajok között is. Amikor monumentális és barokk környezetben rendezünk kiállítást, akkor a festészet egyenesen wagneri jellemzőket ölt: a

konvencionális anyagot költői ihletettséggel és feszültséggel telíti és megteremti az az anyag és információ átlényegülésének feltételeit, a kapcsolatot ezek másodlagos, illetve magasabb rendű formái között.

A festészet első megnyilvánulási formája a kép, vagyis maga a tárgy. A második forma a felület előkészítésekor, a kép látványként való azonosításakor születik. A harmadik formát a rendezés adja, vagyis egy adott elrendezés szétbontása avagy kihangsúlyozása különféle technikák, kísérletek, módszerek révén. A negyedik formát a különféle elvont konnotációk jelentik, költői és zenei viszonyítások stb. Az utolsó forma, az ötödik, a belső lényeg antagonistikus vonatkoztatási rendszere, vagyis mindaz, ami nem látható.

Az első forma tulajdonképpen maga a festmény mint tárgy. A hagyományos gazdaságpolitika nyelvén ez egy “nehezen eladható” valami. Persze nem minden festmény konkretizálódik könnyedén kezelhető, térben bármikor elmozgatható tárgyként – gondoljunk csak például az altamirai barlangfestményekre, ahol a festészet második megnyilvánulási formája tételeződik, az első formaát egyszerűen mellőzve.

Jómagam a “tárgy” megalkotásakor az alkotóelemek csúsztatásának, a formák és rajzok átfedésének, átlátszóságnak, szakításoknak, „lyukaknak”, harmóniáknak és kompozíciós ballépéseknek a nyelvét használtam. Amikor a kenyér megjelenítése csak a körvonalakra szorítkozik, ha az egyszerűsítést nem a kenyér megjelenési formáira alapozzuk, akkor absztrakciót alkotunk. A nem megjelenítés, nem alakosítás hermetikus, tehát zárt és nem kommunikál. Akkor az információ csupán a kép világára korlátozódik és nem szól mindenkihez, csak ahhoz, aki valamilyen más(odlagos), belső információforrással is rendelkezik. A festékből valóban festmény lesz, de az a festmény hermetikus. Az egyik motívumnak a másakra csúsztatása bonyolítja a dolgokat, mivel ellentmondásos mélységeket és képeket alkot. A 12 függő szék című munkában (18. kép) a csúsztatások a különböző modorok, stílusok és nyelvezetek révén alkottak differenciált és differenciálható festői rétegeket. A rétegek egyben a harmónia és diszharmónia közti feszült állapotok megjelenési-megnyilvánulási formái is. A legalsó rétegben, bal oldalon van a sárga alapozás, a jobb oldaliban a fehér. A második rétegben bal oldalt van egy

füstszerű, kettős rajz, tenyérrel és szénporral csináltam. A harmadik rétegben jobb oldalt mázólecsettel odacsapott festmény van, sűrű, vastag festékekkel (akár úgy is felfoghatjuk, hogy a harmadik réteg tulajdonképpen helyet-szerepet cserél a másodikkal, mert nehezebb anyagú és lényegű annál). Fent (a festmény szélére) feketét raktam fel, hogy perspektivikus hatást keltsen, ez afféle számozatlan réteg. Középen, kissé balra, a képet egy impresszionista "poéma" tagolja. Végül legfelül a 12 székes grafikai vázlata ezüstből, az Utolsó vacsora 12 apostolának megfelelő állatövi jegyek mértani struktúrájába helyezve. Jézus helyett egy olyan arany keret foglalja el, mint egy asztal, amelyen látszanak az utolsó vacsora maradványai. A kép olvasata haladhat a rétegek közt lefelé, balról jobbra, avagy fordítva.

A képipar, az információs háború olyan metaforák, melyeket a valóságból hívtam le. Úgy használtam őket, hogy közben a technika megszelídítésére, a vizuális kommunikációra és a megjelenítés gazdagítására is asszociáltam. A festészet első és a második megnyilvánulási formája a festészet elemi erejét konnotálja. Hasonlót idéz *David Salle* a *Dual aspect picture – A festészet kettős aspektusa* (19. kép) és a *Cím nélkül* (20. kép) munkáiban, *Sigmar Polke* az *Alice in Wonderland – Alice Cso-daországban* (21. kép) festményében, *Kippenberger* a *Dialog mit der Jugend – Párbeszéd a fiatalsággal*, vagy *Wei Guangqing* a *Sensual Misunderstanding – Érzéki meg nem értés* című munkában. *David Salle* az egyik helyen a kompozíció kettészakítását alkalmazza, a másik helyen átlátszó átfedéseket, *Kippenberger* drámai szakításokra épít, míg *Polke* kombinálja az iparit, a képzelet területeivel való szakítást és a költői állapotot. Amit az említett festők nem valósítanak meg, az a technika eszközei által meghatározott kísérletek összehangolt hangszerelése. Ők a fent említett első, második és harmadik formákkal élnek. Mindegyik egy olyan világban él, ahol meghalt egy rítus, az információs területtől elszakadó arisztokratikus folytonosságnak a rítusa. A formális elemek elcsúsznak, lebegnek, megtörnek a gazdag kompozícióban.

A Támadj meg festménysorozat álomból, valóságból és formális gyakorlatokból született. Egyszer álmomban a Terrának nem volt domborzata, csak makulátlanul fényes és narancssárga felszíne, élőlények nélkül. Csak sírhantok voltak, elszenesedett fakeszttel, topáz, smaragd és ultramarin kövekből font koszorúval. A sírokat

két láthatatlan öreg gondozta. Az ezt követő kompozíciókat vastag, megkövesedett, csillogó avagy fénytelen feketével készítettem, arannyal és olyan elemekkel, amelyek elcsúsznak a kompozícióban és megtörik azt. (Ez a harmadik és negyedik formát jelenti.) Amikor a fény egyre gyengül vagy kialszik, a sötét vagy absztrahált térben csak a lapocskák sugárzása látszik. A súlytalanság érzetét adja, nem a kép felületén, hanem a térben. A 12 szék jelei olyan rajzok, melyek lebegnek a levegőben. A teljes fényben eltűnik minden lebegés és feltűnik a kép. *Polke* a posztmodern festészet alkotója, de amikor kihuny a fény, „a szemlélő el akarja felejteni, hogy a képek világának megjelenítésében él”, ahogy azt *Honnef* (1990) mondja a hasonló című fejezetben: „Imagine dans un monde d’images.”²¹²

Az én hajnali-alkonyi festészetemben a kép hallgat a falon, de hallani lehet a Tannhauser nyitányát. A festmény egy elfelejtett, öreg hős arcát idézi, akinek emléke mindannyiunk álmában visszajár. A viaszszagú álom egyre kísértett, miközben különböző formális megoldásokra gondoltam vagy épp átmentem a gyalogátjárón. Itt kezdődik az ötödik forma. Arra az igényre gondoltam, hogy képet és csakis képet kellene csinálni, de az mégis több legyen pusztá képnél, a kétdimenzionalitás korlátaira gondoltam, a hermetizmusára, de a technikai rendezésre is: a kép egy kicsit olyan, amilyen, és egy kicsit olyan, amilyen nem. Nagyon hasonlít ez *Vattimo* erős és gyenge gondolkodására, amiről *Matei Călinescu* (1995) azt mondta: „azt az igényt, hogy kapcsolatban legyünk az értékekkel, ha nem kormányozza emlékezőtehetség, nosztalgia, imádság, akkor démonikus igény. *Vattimo* gyenge gondolkodásról vallott nézeteinek középpontjában az »andenken« (visszaemlékezés, átgondolás) »verwindung« (lábadozás, gyógyulás, elfogadás) fogalmak állnak.”²¹³ Amit én a fenti idézettel ki szeretnék hangsúlyozni, hogy az arisztokratikus, az ünnepélyes vonás ugyanúgy jellemezheti a kemény hi-tech és a törékeny festői műfajt. A képipar fölött áll a megjelenítés poézise, az információ és a nosztalgia fölött az igazságszeretet, ami viszont csak akkor érvényesülhet, ha az antagonisztikus formákat is ismerjük.

Amikor 1995-ben *Horia Berne* azt mondta nekem, hogy „Ioan Augustin úr, én tudom, mit akar csinálni, ön villamos tájat akar festeni”, nem az iparisággal

²¹² *Honnef*, 1990, 72-86. o.

²¹³ *Călinescu*, 1995, 228. o.

szembeni magatartásra és nem is a természetes tájra utalt. Néhány bokor volt megfestve megfoghatatlan fényben, veronai zölddel, kínai zölddel, rózsaszínnel és vegyi ibolyával. Ott, a növényi környezetben, vályogházak közelében kínozott a kérdés: hogy állhat-létezhet egymás mellett a bazsalikom Szűzanya-kép és az internetre bekötött számítógép. A Paletta és médium képsorozattal kapcsolatban *Adrian Guta* (2001) azt írta: „a másik irányzat értelmében a tárgyi kiindulópont absztrakttá válik – ellenálltam a kísértésnek, hogy »lángnyelv-formáknak« nevezzem ezeket az elemeket, melyeknek anyagiséga és »mintája« elolvadt, összegabalyodott, eltorzult a lét magas hőfokának metamorfózisaiban”.²¹⁴

Ott, a növényi környezetben fedeztem fel, hogy az én festézetem nem lehet más, mint azé a *területé*, amit hagyománynak nevezünk az átmenetiség világában. A lényegbevágó dolgok és információk ki-be járnak bennünk-körülöttünk az *info-mat* révén. Ez még egy ok arra, hogy nem hihetem el: a festészet túl van már a szellem világán és túl a globalizmus legtokéletesebb fegyverekkel vívott háborúján.

A kontextus ma már a kor részeg valóságát idézi. Valahányszor megpróbáljuk megérteni, mintha labirintusba hatolnánk – ha már bent vagyunk, nem tudunk figyelni, semmihez sem tudunk viszonyítani többé. A szétzilálódás, önemésztődés, talajvesztés “normálisnak” tűnik, a dekódolási igyekezet lassan kihuny. A kontextus szabályrendszere belevésődött mindannyiunk lelkébe. Ha valóban “látni” akarjuk a festményt, tudatosan kell szemügyre vennünk önnön világunkat.

A festő feladata a festészet helyének és szerepének behatárolása, meghatározása. Ez viszont komoly akadályokba ütközik, mert mindenütt útját állják a kontextusok. Egyik üres csomagolópapírt idéz, másik előítéletek nevében osztályoz, harmadik a szóbeszéd, korlátozások és összefüggéstelenségek tárházába utal, de van módszer, ami kizárólagos és mértani rendszerű, avagy kritika, amely a történelemből és művészettörténetből merített példák alapján ítélkezik elevenek és holtak felett.

A festészet helyének és szerepének meghatározásában nem kerülhetjük el a konnotációk hangsúlyozását. Az új médiák, a hi-tech, a globalizmus általában és a

²¹⁴ *Guta*, 2001, 220. o.

high technology – mind jelentős tényezőkként veendő számításba. A kommunikáció klasszikus módszerei Hirosima festőjéhez hasonlóan értelmetlen, céltalan igyekezetet tételeznek, a kép sokkarátos limuzinnal kénytelen felvenni a versenyt az értékítéletek szintjén, a hagyományos művészettörténet szempontjai helyett ma az új médiák toalettijét elemezzük, az új tradíciókat, az intermedialitást és interkontextualizációt. A kontextusoktól való elrugaszkodás ma a tudatosodás első lépcsőfokát jelenti a művészetekben, és olyan konnotációkhoz vezet, mint amilyen a poézis a technohatalomban, vagy a nosztalgia eszméje.

A kontextus végül elvezet a politika és a háború gondolatához, a festészet halálának többé-kevésbé rejtőzködő avagy nyílt tételeződéséhez, a kontextus dekódolási kísérletei pusztá reflexiókká válnak – az szabad választás lehetősége csupán a stratégiák és a munkaeszközök területén adatott meg.

Összefoglalás

Politika és háború. „Az elméleti szembenálláson túlmenően a kemény gondolkodás – gyenge gondolkodás oppozíciónak axiológiai, sőt politikai vonzatai is vannak. Egy nemrég megjelent esszéjében (a témát újra felvetve könyvének előszavában) Vattimo megállapítja, hogy a forradalom (mint amilyen a marxista is) modern, »kemény« elmélete egyúttal »heves homogenizáló és egyetemesítő törekvést« fog feltételezni”.²¹⁵ Ez az érv indokolja többek között, hogy miért döntöttem úgy, hogy műveimet nemcsak a festészet terén, és nem is csak az új médiával és a hi-tech-kel való azonnali kapcsolatban elemzem. Köztudott, hogy sok, nagyon sok kortárs teoretikus véleményében széles teret foglal el a politika, a szociológia, a gazdaságtan és a technika szakszótára. Ami engem illet, úgy vélem, hogy egy festő nem határozhatja meg Festőként magát azelőtt, hogy azonosítaná a festészet keretét és (utolsó) helyét. A hely bemérésének útvonala hosszú és kanyargós. A távot és a kanyarokat a történelem szolgáltatja, fenomenológiai értelemben (vagyis a szellemi törékenység és az axiológiai dimenzió alapján), de mindenekelőtt a *ma* szó főnevesítése révén. A *ma* nagyon tág fogalom. A festészet a hi-tech kontextusban általánosságokat tételez. A hi-tech fontosságát megelőzően és jóval a festészet kritériumainak számbavétele előtt a világot a high-technology-ban megnyilatkozó globalizmus jellemzi. A globalizmus átfogó, komplex fogalom, legfontosabb összetevőit a politika–gazdaság–technika triója adja. A globalizmus lehet az egyetemes szellem egyik arca, de technikai szempontból a globalizmus a technohatalommal, az információs háborúval és a képiparral szövetkezve ledönti a hagyományos festészet határait. A festészettel szemben az említett három „részvényes” úgy viselkedik, mintha háborúban állna, mégpedig tömegpusztító fegyvereket használó háborúban. Amikor a fegyverek beszélnek, hallgatnak a múzsák, hallgat a festészet is.

A festészet halála a problémakörnek egy sor negatívumból következő, logikusan tételeződő, de sokáig megfogalmazatlanul maradt része. Amikor a műfaj sajátosságaiban (az érzékletesség, anyagság, kifejező gesztus terén) a festészet

²¹⁵ Călinescu, 1998, 228. o.

autonómmá vált, el is szigetelődött. Legfőbb támasza az esztétika volt (az ízlés, szépség, eszmeiség, képzelőerő világa), de amikor az esztétikának meg kellett ütköznie a fentebbi valóságokkal, megszűnt támasztéknak lenni. Az elektronikus médiumok, a hi-tech kontextusában a festészet költői metaforáját túlbeszéli az egyenes kommunikáció, a high-technology-ból felbukkan a hatékony hi-tech. Végül pedig, amikor a globalizmus mint politika és háború hatékony eszmerendszere kiszorítja az egyetemesség szellemét, ez méri a festészetre a döntő csapást. Mivel a festészet halálát ebből a szempontból nem tárgyaltam, szükségesnek tartottam, hogy a globalizmus fontosságát a már említett hármas tagolású eszmerendszer vonatkozásában és annak megnyilvánulásai alapján taglaljam. A festészet halála úgy értendő, hogy végképp megfosztatott egyetemességének, ünnepélyességének, arisztokratizmusának és szakralitásának jellegétől. Ami a festészetből megmaradt, vagyis a mesterség és a piac meg a kísérletezések lehetősége, azt eredményezte, hogy maga a festészet kiürült hüvellyé, üres talapzattá pusztult le.

A stratégia. A festészet helyének behatárolása ma új gondokat vet fel. Úgy találtam, hogy a stratégiák hármas tagolódásban működnek: az első a létezés terén, ez a technohatalom versus Erősz-Abendland kapcsolat, a második a kommunikációra vonatkozik, vagyis az információs háború versus információ és nosztalgia világára és a harmadik a megjelenítés szintjén működik, vagyis a képipar versus hieratikus megjelenítés–műszaki megjelenítés viszonyának szintjén. Mindezeknek az értelmezéseknek és szembenállásoknak széles körű kulturális vonzataik vannak, melyek szerintem változó feed-back-ekkel magyarázhatóak. Eredetileg a feed-back fogalma a kommunikáció területére vonatkozott, műszakilag kimutatható tényezőként, amit fel is használtam a történelmi áttekintésben, illetve fenomenológiai értelemben külön is vonatkoztatva mindhárom tagolódásra: a létezésre, a kommunikációra, a megjelenítésre. A technétől eljutottam a high-technology-ig. Ebből született a hi-tech mint „felsőbb művészet”. Itt már megjelennek a közvetítések, a multimedialitások, a kísérletek, de a kapcsolódások is a festészet műfajához. A festő „integrálódása” a különféle hatások és kontextusok révén történt, mikor a hagyomány kapcsolódott az átmenetek világához. Pillanatnyilag tranzitív, kísérleti festészetem „poézis a

technohatalomban”. A legkomplexebb axiológiai nagyságrendje a technológián túli. Ennek a fajta festészetnek a neve (a negyedik fejezetben) „anyag és információ”.

A festő eszköztára. Festőként úgy azonosítom magam, hogy behatárolom a festészet helyét: ez a már elemzésre került feed-back-ek közötti metszéspontokon, illetve az egyetemesség és a globalizmus közötti átmenetekben található. A festészet régi helyét (a természet–kultúra viszonynak megfelelő gesztus–anyag–kifejezés kapcsolat szerepét) ma átvette egy másfajta művészet: a kultúra–technológia viszonynak megfelelő tudomány–technika–kommunikáció hármas összefüggése. Az én eszközeim az anyag–információ viszonyból adódó anyag–technika–nosztalgia világából kerültek ki. A festészet nem kiváltság, hanem igényes és kockázatos vállalkozás. A festészetben/festészettel történő beteljesedés az egyetemesség szellemét átfogó vizuális utalásoknak és a technicizált globalizmus kontextusát célzó megértési kísérleteknek tulajdonítható. Ebben az értelemben valóságos forgatókönyveket használtam és olyan “beszélő” címeket, mint a Meghalt a király, éljen a király!, Fekete díszasztal, 12 függő szék stb. Úgy vélem, hogy kizárólag a festészet keretein belül történő elemzés (metafora, technika, kompozíció stb. taglalása) hiányos és fölösleges volna. Mivel a változtatások útvonalán haladok, azt hiszem, hogy a festészetet külső és belső huzavonáiban, problémafelvetéseiben és célkitűzéseiben egyaránt keresni kell. Az anyagra és információra vonatkozóan a festészet nem rövidzárlatot jelent, hanem az eszmék, a kultúra és a legérzékenyebb költőiség széles áramköreiben mutatkozik meg, miközben elsiklik önnön sajátosságai és a legutolsó technológiák sajátosságai elől. A festészet igazsága részigazság, vagyis olyan nosztalgia, ami megelőzi az igazságot. Időnként úgy találom, hogy amint a régi, 1993-as sorozatom, a Vasárnapok idején szalmakalappal a fejemen jártam be a növényi tájat, hogy felfedezzem az Úristen ege alatti világot, a mostani kalapom az a Kontextus, ami kihívásokat és rákérdezéseket eredményez. Következésképpen a nagy és végtelen Vasárnapig még elkapok hét vagy nyolc stb. nap után egy-egy kis high-technology–hi-tech-vasárnapot, felnézve időnként az égre is...

Bernea festőművésztől eltérően, aki a legelső pillanattól kezdve azonosult a kerttel, a festészetben is jó kertészként gazdálkodva a látvánnyal, én a kontextualizáció gesztusait választottam, az eszmék és pályaudvarok világában

ingázva és onnan a kertre vágyakozva, de még ezt a vágyat sem mondhatom egészen a magaménak. A meg-nem-érintés szimulakromaiba menekülve kötelességem megindokolni a kontextusok labirintusát, létemet, meghatározni és behatárolni szerepemet és művészetemet.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A festészet halálának régi kényszerképzetéből kiindulva, az új média hatása alatt, a sikerközpontú, piacorientált társadalom új művészettípusainak értelmében (amelyeket magam is hirdettem) arra kényszerültem, hogy újfogalmazzam (legalább önmagam számára) a festészet kritériumait a hi-tech kontextusában. A problémakör számos konnotációt idézett, több szakterületet ölelt fel, ezért folyamatosan újra (és át) kellett értelmeznem a történelmiség és a feledés kapcsolatait, a dolgok végzetes és végleges mulandóságának gondolatát.

Festőként a poézis a technohatalomban gondolatával azonosulok, az anyag és információ különválásának kontextusában.

Mindehhez számos szakterület kiemelkedő egyéniségeinek segítségére és támogatására volt szükségem, akiknek ezúton is szeretném köszönetemet tolmácsolni. Külön köszönettel fordulnék koordinátorom, Keserü Ilona professor emerita és festőművész felé, akinek közreműködése jelentősen elősegítette jelen munka létrejöttét, valamint hálával tartozom dr.Gheorghe Arion egyetemi professzor úrnak. Mint mondtam azonban, ennél jóval hosszabb lenne a barátok és szakemberek listája, akik valamilyen módon hozzájárultak munkámhoz.

Köszönöm.

Illusztrációk jegyzéke

1. Shigeto Kubota: *Akt a lépcsőkön lefelé* (1977). Videoszobor, négy monitor, egy recorder, egy videokazetta, faszerkezet. Méret: 170 x 79 x 170 cm.
2. Jeffrey Shaw: *Könnyen olvasható város* (1988). Dirk Groenveld. Interaktív komputer-installáció.
3. Bruce Naman: *Egy fényvisszaverő tubust manipulálva* (1969). Kazetta, fekete-fehér, hangos, 60 perc.
4. Ross Blekner: *Gyászmenyegző* (1986). Olaj vászonra. Méret: 274 x 183 cm.
5. Ioan Augustin Pop: *Önarckép fej nélkül* (2000). Műanyag, spray, ezüst. Méret: 200 x 200 cm.
6. Ioan Augustin Pop: *Önarckép fej nélkül* (2000). Papír, spray, akrill. Méret: 200 x 200 cm.
7. Ioan Augustin Pop: *Lepkeszervezet* (2002). Műanyag, spray. Méret: 200 x 100 cm.
8. Philip Taafel: *Rossz mag* (1996). Vegyes médiák vászonon. Méret: 262 x 282 cm.
9. Cristopher Wood: *Cím nélkül* (1993). Zománcfesték alumíniummal 230 x 172 cm.
10. Ioan Augustin Pop: *Információ az angyalokról* (2002). Falfesték nyomatok és akrill vászonra. Méret: 200 x 100 cm.
11. Bill Viola: *Kvintett láthatatlanra*. Videokazetta, monitor.
12. Ioan Augustin Pop: *Itt lehetett volna egy festmény vagy feltehetőleg jönni fog egy* (2002). Műanyag, fémes sprayek. Méret: 80 x 80 cm.
13. Ioan Augustin Pop: *Amikor Ikarosz plasztika-plaszticitás volt* (2000). Átlátszó műanyag, szúnyogháló, műanyagok. Méret: 150 x 300 cm.
14. Ioan Augustin Pop: *Meghalt a király, éljen a király! (Fekete díszasztal) I.* (1987). Arany, ezüst, szénpor, olaj és akrill vászonra. Méret: 200 x 400 cm.
15. Ioan Augustin Pop: *Meghalt a király, éljen a király! (Fekete díszasztal) II.* (1987). Arany, ezüst, szénpor, olaj és akrill vászonra. Méret: 200 x 400 cm.
16. Ioan Augustin Pop: *Meghalt a király, éljen a király! – bal; Dekoratív sárga avagy fény a négyzetben – jobb* (1987). Arany, ezüst, neon, fényfürdő. Méret: 200 x 400 cm.

17. Ioan Augustin Pop: *Dekoratív sárga avagy fény a négyzeten* (1987). Szénpor, arany, ezüst, olaj és akrill vászonra. Méret: 200 x 300 cm-es részlet.
18. Ioan Augustin Pop: *12 függő szék* (1987). Szénpor, arany, ezüst, olaj, akrill vászonra. Méret: 240 x 320 cm.
19. David Salle : *A festmény ovális képe* (1986). Akrill és olaj vászonra. Méret: 396 x 297,2 cm.
20. David Salle: *Cím nélkül* (1984). Akvarell papírra. Méret: 45,7 x 61 cm.
21. Sigmar Polke: *Alice Csodaországban* (1983). Vegyes technika bútorszövetre. Méret: 320 x 260 cm.
22. Martin Kippenberger: *Párbeszéd a fiatalsággal* (1981).
23. Wei Guangqing: *Szexuális meg nem értés* (1994). Olaj vászonra. Méret: 160 x 120 cm.

Curriculum vitae

Ioan Augustin Pop

Született: 1955. május 5-én Zilahon

Tanulmányok: 1983-ban végezte Kolozsváron a „Ion Andreescu” Vizuális
Művészetek Akadémiáját. 1993 óta tagja a Romániai Képzőművészek
Szövetségének

Kiállítások az országban: Nagyvárad, Zilah, Kolozsvár, Bákó. 'Studi 35' 1985–1989

Nagyvárad, Bukarest, Temesvár, Galac, Bákó, Kolozsvár, Beszterce

Éves tárlatok: 1984–1988 Bukarest

Csoportos kiállítások: Mobile Photo I., II., III. – Nagyvárad, Fiatal művészek tárlata

Nagybánya, Belső esszé Szatmárnémeti, Alternatívák Temesvár, Moldova

Szalonjai, Bákó–Kisinyov, 5x5 Festmény Nagyvárad–Bukarest

Egyéni tárlatok: 1987 Nagyvárad (Mercur Galéria), 1990 Nagyvárad (Mercur

Galéria), Temesvár (Helios Galéria), 1991 Debrecen (Városi Galéria),

Berettyóújfalu – Magyarország, 1997 Körösvidéki Múzeum Nagyvárad, 1999

Museum Vojtechy Lofflera Kassa – Szlovákia, 2002 Temesvár (Nyugati

Egyetem) 2003 Drama Galeria Melina – Görögország

Csoportos kiállítások külföldön: 1990 Szombathely, Budapest – Magyarország,

1991 Porto, Lisszabon – Portugália, 1992 Gyula – Magyarország, 1993

Debrecen – Magyarország, 1994 Basel, Geldrop – Hollandia, 1998 Vigadó

Galéria Budapest Magyarország, 2002 Bécs – Ausztria, Berlin – Németország

Milyen múzeumokban található munkái: I. D. Ghica Múzeum – Comănesti,

Művészeti Múzeum Suceava, Művészeti Múzeum Botosani, Művészeti Múzeum

Râmnicul Valcea, Körösvidéki Múzeum Nagyvárad, Kortárs Művészetek

Múzeuma – Bukarest, Dekpota Alapítvány Képtára Dram, görögország, George

Enescu Múzeum Tescani, Bethlen Gábor Múzeum Gyergyószárhegy

Munkák magángyűjteményekben: Görögország, Izrael, Ausztria, Németország,

Olaszország, Svájc, Franciaország, Amerikai Egyesült Államok, Magyarország,

Hollandia

Egyéb tevékenységek: alkotótáborok, szimpóziumok, egyetemi előadó programok, tévéfilmek. Közölt az alábbi kiadványokban: Topos eminescian Album – Constantin Prut, Adrian Guta: Texte despre generația 80 în arte vizuale, Arta Românească în anii 1960–1990 – Magda Carneci, Familia folyóirat Ioan Moldovan – Aurel Chiriac

Díjak: 1990 – Studio 35, 1992 – Voronețana, 1997 – a Romániai Képzőművészek Szövetségének festészeti díja

Ciklusok: 1983–1986 Természet és jel, 1985–1987 Paletta és médium I., 1987–1989 Paletta és médium II., 1989–1992 Paletta és médium III., 1991–1992 Milena éjszakái, 1993–1995 Vegetatív Architektúra, 1995–1997 Fehér és fekete között, 1997–2002/2003 Anyag és információ

Postacím: Oradea, România str. Simion Bărnuțiu nr. 27, bl. C20 ap. 9

E-mail-cím: piaro@rdslink.ro

Irodalomjegyzék

- Aristotel (1998): *Metafizica*, Paideia, București. Fordítás: 1998, Vlăduțescu, Gh.
- Arnheim Rudolf (1979): *Arta și percepție vizuală. O psihologie a văzului creator*. Meridiane, București.
- Baltrušaitis, Jurgis (1981): *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații science-fiction și înșelătorii*. Meridiane, București.
- Baudrillard, Jean (2001): Fotografia este ceva foarte frumos, dar acest lucru nu trebuie spus. In: *Balkon*, 8. 41–43. Idea Design & Print, Cluj.
- Bak Imre (2001): Două căi? Pictura în anii 90. In: *Balkon*, 7. 18–20. Idea Design & Print, Cluj.
- Berdiaev, Nicolai (1992): *Sensul creației*. Humanitas, București.
- Bernea, Horia (1990): *Avantajele spirituale ale unui artist din est*. Ministerul Culturii, București.
- Bondrea, Aurelian (1997): *Sociologia opiniei publice și a Mass-Media*. Fundația România de Măine, București.
- Călinescu, Matei (1995): *Cele cinci fețe ale modernității*. Univers, București.
- Dan, Călin (1999): Fuziunea elastică. In: *Balkon*, 3. 28–31. Idea Design & Print, Cluj.
- De Duve, Thierry (2001): *Readymade-ul și tubul de vopsea*. In: *Balkon*, 9. 6–19. Idea Design & Print, Cluj.
- Durrand, Gilbert (1998): *Structurile antropologice ale imaginarului*. Univers Enciclopedic, București.
- Eliade, Mircea (1992): *Nostalgia originilor*. Humanitas, București.
- Eliade, Mircea (1994): *Imagini și simboluri*. Humanitas, București.
- Evdochimov, Paul (1993): *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*. Meridiane, București.
- Evseev, Ivan (1994): *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Amarcord, Timișoara.
- Flusser, Willem (1999): Imaginile noastre. In: *Balkon*, 3. 32–33. Idea Design & Print, Cluj.

- Flusser, Willem (2001): Text si imagine. In: *Balkon*, 8. 2–8. Idea Design & Print, Cluj.
- Guta, Adrian (2001): *Texte despre generația '80 în artele vizuale*. Paralela 45, București.
- Harlan & comp. (2002): *Plastica socială*. Idea Design & Print, Cluj.
- Hajdu István (2000): Ieșirea de după zid. In: *Balkon*, 4. 48–51. Idea Design & Print, Cluj.
- Heidegger, Martin (1996): *Originea operei de artă*. Humanitas, București.
- Honnef, Klaus (1990): *L'art contemporain*. Benedikt Taskent, Köln.
- Hornyk Sándor (2000): Science-fiction. In: *Balkon*, 5. 46–50. Idea Design & Print, Cluj.
- Huigues, René (1981): *Dialog cu vizibilul. Cunoasterea picturii*. Meridiane, București.
- Huizinga, Johan (2002), *Homo ludens*. Humanitas, București.
- Karnooouh, Claude (2001): *Adio diferenței. Un eseu asupra modernității târzii*. Idea Design & Print, Cluj.
- Kessler, Erwin (1999): (RE)experiment. In: *Balkon*, 1. 5–12. Idea Design & Print, Cluj.
- Kirkegaard, Søren (1998): *Conceptul de anxietate*. Amarcord, București.
- Leonardo da Vinci (1971): *Tratat despre pictură*. Meridiane, București. Fordítás: Paleolog, V. I. (1971).
- Lord Quirk (Chair) & comp. (2002): *Longman Dictionary of Contemporary English*. Longman, Edinburgh.
- Mayor, Michael & comp. (2002): *Macmillan English Dictionary*. Macmillan, Oxford.
- Margery, S. Berube (1987): *The American Heritage Dictionary*. Laurel, Boston.
- McLuhman, Marchal (1967): *Pour comprendre le Media*. Mame-Seuil, Paris.
- Müller-Pohle, Andreas (2001): Nemurirea digitală. In: *Balkon*, 8. 8–22. Idea Design & Print, Cluj.
- Noica, Constantin (1987): *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. Eminescu, București.

- Platon (2000): *Opere complete. Banchetul*. Humanitas, București. Fordítás: Noica, Simina – Liiceanu, Gabriel.
- Polgár, Alexandru (2001): Comerțul anti-reflexiv cu „filosofisme” fotografiei: câteva motive pentru a nu începe să gândești pe cont propriu. In: *Balkon*, 8.44–46. Idea Design & Print, Cluj.
- Pralea, Mihai (1999): O introducere în cyberpunk. In: *Balkon*, 3. 21–22. Idea Design & Print, Cluj.
- Quenot, Michel (1993): *Icoana. Fereastră spre absolut*. Ed. Enciclopedică, București.
- Rațiu, Dan Emil (2000): *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice*. Dacia, Cluj-Napoca.
- Rațiu, Dan Emil (2001): *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*. Dacia, Cluj-Napoca.
- Roberson, Joanna (2000): Dezbateri Balkon. In: *Balkon*, 4. 18–47. Idea Design & Print, Cluj.
- Ruhrberg & comp. (1998): *20th Century Art*. Benedict Tasken, Köln.
- Szeeman, Harald (2001): *La biennale di Venetia 2001*. Katalógus.
- Tagore, Rabindranath (1990): *Sādhana. Calea desăvârșirii*. Stress, București.
- Tillman, J. A. (2002): Întrebări reverberante, perspective milenare și decamilenare ale artei. In: *Balkon*, 10. 27–30. Idea Design & Print, Cluj.
- Toffler, Alvin (1973): *Șocul viitorului*. Ed. Politică, București.
- Toffler, Alvin (1996): *Power Shift. Puterea în mișcare*. Antet, București.
- Vattimo, Gianni (1996): *Aventurile diferenței. Ce înseamnă a gândi în accepția lui Nietzsche și Heidegger*. Pontica, Constanța.